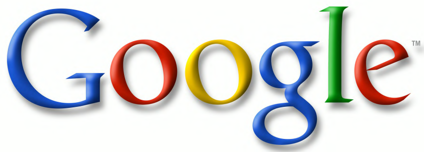


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

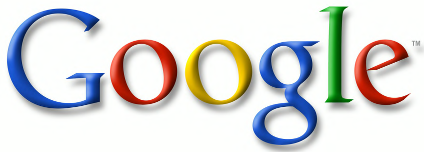
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

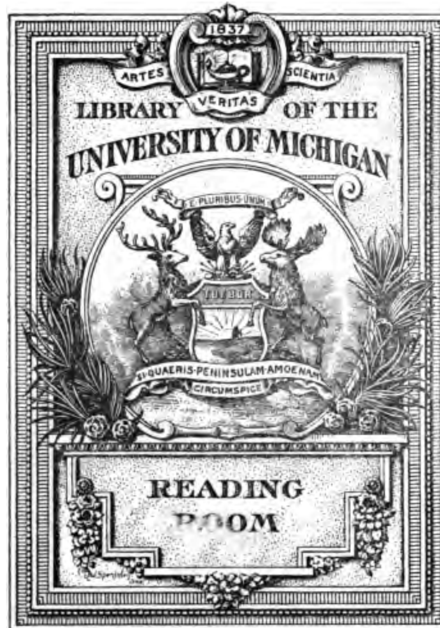
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 811,963


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE
READING
ROOM

B
304
.E8
H83

HERBARTS ÄSTHETIK



39383

HERBARTS

ÄSTHETIK

IN IHREN GRUNDLEGENDEN TEILEN
QUELLENMÄSSIG DARGESTELLT UND ERLÄUTERT

VON

O. HOSTINSKÝ

A. O. PROFESSOR DER ÄSTHETIK AN DER BÖHMISCHEN
UNIVERSITÄT IN PRAG.

HAMBURG UND LEIPZIG.
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1891.

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Inhalt.



Vorwort.

Am Schlusse einer gegen den Recensenten seiner „Praktischen Philosophie“ in der „Hallischen Allgemeinen Literatur-Zeitung“ (1809) gerichteten Erklärung sagt Herbart, um den ihm wiederholt gemachten Vorwurf der Raschheit zu entkräften: „Die Grundgedanken meiner Metaphysik wurden festgestellt in den Jahren 1798 und 1799. Der Plan zur praktischen Philosophie ward entworfen im Jahre 1803. So lange ich in Göttingen lehrte, ward über beides unablässig mit denkenden Zuhörern gesprochen; mit solchen nämlich, die nicht obenhin, was mancher nennt den Geist zu fassen suchten, sondern die über jeden Punkt, jedes Element der Begriffe und Beweise, bestimmte Rechenschaft zu fordern und zu empfangen wufsten“ (Herbarts S. W. herausg. von Hartenstein, VIII. 212.) Und in den „Bemerkungen über die Ursachen, welche das Einverständnis über die ersten Gründe der praktischen Philosophie erschweren“ (1812) berichtet er: „Ich hatte Jahre gebraucht, um den Standpunkt der sittlichen Beurteilung im allgemeinen zu finden; da ich aber im Jahre 1803 die Untersuchung auf diesem Standpunkte“ (des unwillkürlichen Vorziehens und Verwerfens als ästhetischen Urteilens) „wirklich angriff, reichten ein

paar Wochen hin, um gleichsam zu finden, was vor mir lag und den ganzen Umrifs der Wissenschaft soweit zu verzeichnen, dafs in der Folge nur einzelne Berichtigungen und Ausführungen nötig und möglich gefunden wurden.“ (S. W. IX. 22).

Hiermit ist der Zeitpunkt genau angegeben, in welchem HERBART den ersten Grundstein zu seiner Ästhetik gelegt hat. Thatsächlich finden wir in der 1804 gedruckten, aber als „Fragment aus einem älteren Aufsatze“ bezeichneten Abhandlung „Über die ästhetische Darstellung der Welt“ die wichtigsten Sätze der Ästhetik zwar in gedrängtester Kürze, jedoch schon in jener bestimmten Fassung (S. W. XI. 220, 221), an welcher die späteren Schriften HERBARTS, sofern sie sich auch mit Ästhetik beschäftigen, also namentlich die „Allgemeine praktische Philosophie“ (1808), das „Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie“ (1813) und die „Kurze Encyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen“ (1831) nichts mehr zu ändern hatten. In den letzteren wird eben nur das weiter ausgebaut, was jene Abhandlung bereits fest begründet hat. Von einer Weiterentwickelung der ästhetischen Ansichten HERBARTS im Sinne einer principiellen Wandlung zeigt sich keine Spur, wie denn überhaupt seine philosophischen Anschauungen seit dem Antritte der akademischen Lehrthätigkeit (1802) eine bemerkenswerte Stabilität aufweisen (Vgl. R. ZIMMERMANNS „Perioden in HERBARTS philosophischem Geistesgang,“ 1876).

Über die Vorgeschichte der Ästhetik HERBARTS während seiner Lehr- und Wanderjahre, also bis 1802, läfst sich nur wenig sagen. Sein Hauptaugenmerk war damals auf die theoretische Philosophie gerichtet, so dafs er z. B. 1796 in seiner Beurteilung des RISTschen Aufsatzes „Über

moralische und ästhetische Ideale“ die darin enthaltenen Bemerkungen über den ästhetischen Trieb, die Beziehungen zwischen Form und Schönheit u. s. w. unbeachtet gelassen hat; wir müssen uns daher mit den wenigen Andeutungen begnügen, die wir gelegentlich bei ihm selbst, bei seinen Biographen, vor allen bei G. Hartenstein (in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Herbarts „Kleineren philosophischen Schriften“, 1842), ferner in Joh. Smidts „Erinnerungen an J. F. Herbart“ (ursprünglich für Hartenstein geschrieben, vollständig abgedruckt im ersten Bande der neuen Herbart-Ausgabe von K. Kehrbach, 1887), in Zillers „Herbartschen Reliquien“ (Supplement zu den Sämtlichen Werken, 1871) u. dgl. über seine ästhetischen Anlagen, seine künstlerische Bildung, seine persönlichen Beziehungen zu Künstlern und Ästhetikern antreffen.

Sein um einige Jahre älterer Landsmann, der Historiker K. L. v. Woltmann charakterisiert ihn in einem aus Jena im Oktober 1795 an J. Smidt, einen Jenaer Studiengenossen Herbarts, gerichteten Briefe folgendermaſsen: „Herbart ist ein philosophischer Kopf, überhaupt ein trefflicher Jüngling, aber er scheint zu früh an der einen Seite gereift, die Genialität der Jugend fehlt ihm. Die Erziehung hätte bei ihm um so mehr darauf hinwirken sollen, je weniger ihm die Natur von jenem äolischen Harfenspiel der Einbildungskraft verliehen, wodurch der Mensch in ewiger Jugend zauberisch erhalten wird“ (Smidt a. a. O. S. XXXXV.). Was nun zunächst die Philosophie betrifft, so erzählt Herbart selbst, er sei darin „nicht bloſs als Knabe durch Privatunterricht, sondern auch als Jüngling auf der öffentlichen Schule“ unterwiesen worden (S. W. I. 18); in seinem 11. Lebensjahre trieb er Logik, im 12. Metaphysik, im 14. schrieb er einen Aufsatz „Etwas über die Lehre von

der Freiheit des menschlichen Willens", 1793 hielt er als Gymnasiast eine Rede: „Über die allgemeinsten Ursachen, welche in den Staaten das Wachstum und den Verfall der Moralität bewirken," und verglich 1794 als Abiturient „CICEROS und KANTS Gedanken über das höchste Gut und den Grundsatz der praktischen Philosophie". War doch „jahrelang vor dem Eintritt in die FICHTEsche Schule sein philosophisches Denken durch WOLFFische und durch KANTische Lehren in Gang gesetzt, natürlich in weiterem Umfange als den die bekanntlich sehr enge FICHTEsche Schule hätte eröffnen können" (S. W. VII. 363). Als er nun 1794 die Universität Jena bezog, kam er nicht nur in die wissenschaftliche Wirkungssphäre FICHTES, sondern durch seine Mutter und durch WOLTMANN auch in persönlichen Verkehr mit demselben. Alsbald war er für den „freidenkendsten Professor" geradezu begeistert und verehrte ihn aufrichtig; sein unbedingter Anhänger blieb er aber nicht lange. Schon am 30. Juni 1796 schrieb er an SMIDT: „Meine Philosophie oder vielmehr mein Philosophieren geht mehr und mehr einen eigenen Gang; besonders sind mir gegen FICHTES Lehre von der Freiheit sehr große Zweifel aufgestiegen" (ZILLER a. a. O. S. 33). In der That stand HERBART wenige Jahre nachher ganz und gar auf eigenen Füßen, und zwar auf einem dem FICHTEschen entgegengesetzten Standpunkte.

Die ästhetischen Studien HERBARTS haben übrigens durch FICHTE nur indirekt Anregung erhalten; es erklärt sich dies hinlänglich aus der ganzen Natur dieses Denkers, dem ein näheres Eingehen auf Fragen der Ästhetik und Kunst ziemlich fern lag, abgesehen davon, daß die wenigen Stellen, an denen er solche Fragen berührt, Werken angehören, die erst nach seinem Abgang von Jena erschienen

sind (1798: „System der Sittenlehre“ und „Geist und Buchstab in der Philosphie“). Jene indirekte Anregung war aber für HERBART jedenfalls von nicht geringem Wert. Er selbst berichtet in einem vom 28. August 1795 datierten Briefe an den ihm befreundeten Historiker und Dichter v. HALEM über FICHTE: „Mangel an Einbildungskraft legt er den meisten jetzigen Philosophen zur Last; von den Dichtern hingegen erwartet er sehr viel für seine Philosophie. Unter allen Menschen glaubt er bis jetzt von SCHILLER und GOETHE sich am besten verstanden, die sich sehr mit seinem Systeme beschäftigen. — Seit meinem Umgange mit FICHTE habe ich es recht gefühlt, wie wesentlich die Kultur des ästhetischen Vermögens zur Ausbildung des ganzen Menschen gehört. Könnte ich jetzt die kostbaren Stunden zurückrufen, wo sie mit soviel Güte mich auf diesen Weg leiten wollten! Wie noch viel dankbarer, wie viel eifriger sollten sie mich jetzt finden, als damals!“ In einem Schreiben an J. SMIDT gesteht HERBART, das „4. Juni 1796“ überschriebene Gedicht (S. W. XII. 783) habe nichts anderes zu bedeuten, „als daſs ich mich wohl gerne zur schönen Kunst erheben möchte, wenn ich nur könnte, und daſs ich mich wenigstens des Reichtums meines Freundes werde freuen können,“ und gelegentlich nennt er sich sogar eine „prosaische Natur“ (ZILLER, a. a. O. S. 22, 27, 212).

Diese Selbstcharakteristik HERBARTS stimmt im ganzen mit dem oben citierten Urteile WOLTMANNS überein, sowie mit der folgenden Schilderung SMIDTS: „In der mathematischen Richtung und Tendenz seines ganzen Wesens suchte und beschritt er zwischen zwei sich vorab deutlich vergegenwärtigten Punkten nur den geradesten Weg, es gebrach ihm, wenn ich mich so ausdrücken darf, an allem Spieltriebe, und damit an einer hinreichend freien Beweglichkeit auf

den Wellenlinien des idealen und praktischen Leben. So hatte er nicht blos für Witz, Scherz und Humor selbst keinen Sinn, sondern sie erschienen ihm auch als den Ernst des Lebens gefährdende Talente, bei denen man sich des „timeo Danaos“ erinnern müsse. Deshalb waren ihm auch die Bestrebungen der poetischen Schule der SCHLEGEL u. s. w. verhaſst, sie verdürben, sagte er, ihm sein Publikum. Überhaupt fand er an keiner Art von Spiel Gefallen, selbst an den geistreichsten nicht, wenn dabei ein zufälliges geistiges Funkengeben in Frage kam“ (a. a. O. XXXX). Durch diese unanfechtbaren Zeugnisse wird wohl keineswegs ein völliger Mangel an poetischem Sinn und an künstlerischer Empfänglichkeit, doch aber eine gewisse, und zwar ziemlich enge, Beschränktheit derselben bei HERBART nachgewiesen. Man vergesse jedoch nicht, daſs WOLTMANNS Ausspruch aus dem Jahre 1795 stammt und daſs auch SMIDTS Erinnerungen hauptsächlich die Jugendzeit HERBARTS betreffen, da ja dieser bereits 1802 Bremen verlieſs, um in Göttingen die Docentur anzutreten. Auch in der Folge blieb allerdings der strenge Ernst, welcher jeder Überschwänglichkeit, jeder Spielerei abhold war, ein hervorstechender Grundzug von HERBARTS Wesen; allein das, was seine späteren Schriften über Kunst enthalten, so fragmentarisch es auch sein mag, beweist doch, daſs jenes sehnsüchtige Verlangen nach künstlerischer Bildung nicht vergeblich gewesen ist, sein ernstes Streben erfuhr eine wohlthätige Förderung zunächst durch seinen Freund GRIES, der ihn „aus der Spekulation in seine poetische Sphäre herübergezogen“ (ZILLER, a. a. O. 163), vorzüglich aber durch einen Dichter und Denker, dessen Einfluſs auf ästhetischem Gebiete freilich viel mächtiger und anhaltender sein muſste, als jener FICHTES: durch SCHILLER.

Zwar las SCHILLER seit 1793 nicht mehr, aber seine Kollegienhefte gingen wohl in Jena von Hand zu Hand, und namentlich die 1792/3 gehaltenen Vorlesungen über Ästhetik können dem jungen HERBART nicht unbekannt geblieben sein. Zudem waren bis zum Jahre 1797, in welchem der letztere nach dreijährigem Aufenhalte Jena verliefs, die bedeutendsten ästhetischen Schriften SCHILLERS bereits im Druck erschienen und HARTENSTEIN erzählt überdies, HERBART sei durch seine Mutter in nähere persönliche Berührung mit SCHILLER gekommen und habe den letzteren sogar auf einer Reise nach Leipzig begleitet (a. a. O. S. XV). Die Spuren von SCHILLERS Einfluſs sind denn auch in der Ästhetik HERBARTS unverkennbar; namentlich die Kunstlehre des letzteren ist fortan jener idealen Richtung treu geblieben, die er offenbar in seinen Studienjahren unter dem frischen Eindruck von SCHILLERS Lehre und Kunst eingeschlagen hat. Auf einem Ausfluge nach Weimar wurde z. B. im Freundeskreise, den „gleicher Enthusiasmus für Philosophie und schöne Künste fesselte,“ beim Champagner die „Würde der Frauen“ gelesen, über die HERBART an SMIDT schreibt: „Du fragst, ob ich SCHILLERS „Würde der Frauen“ kenne und schätze. — Die „Würde der Frauen“ ist mir gerade das liebste im ganzen trefflichen Almanach. Ich habe sie neu komponiert, denn die Melodie von REICHARDT gefällt mir gar nicht. Die meinige steht Dir zu Diensten, wenn Du eine hübsche Kehle und zehn zarte Finger weiſst, um sie zu spielen und zu singen“ (ZILLER, a. a. O. S. 25, 28). Daſs aber diese Jugendbegeisterung sich mit der Zeit nicht wirkungslos verflüchtigt hat, zeigt die Pietät, mit welcher später HERBART in seinen Schriften namentlich SCHILLERS Dramen als Beispiele und Muster anführt oder auch kritisiert (S. W. I. 163, 167, 168,

577—579). Als nun in der Folge die ästhetischen Gedanken SCHILLERS in einer doppelten, zum Teile entgegengesetzten Richtung sich weiter entwickelten, stellte sich HERBART als entschiedenster Gegner der Romantik auf die Seite des Klassicismus.

Unter den neueren Dichtern sind es neben SCHILLER natürlich GOETHE, dann WALTER SCOTT, SHAKESPEARE, und von den Alten HOMER und SOPHOKLES, die HERBART mit besonderer Vorliebe anführt; und welch grofsen pädagogischen Wert er namentlich dem HOMER beilegte, dessen „Odyssee" er geradezu an die Spitze des Unterrichts stellte, ist bekannt. (Vgl. darüber O. WILLMANNS Einleitung zu den Pädagogischen Schriften HERBARTS, Bd. I. S. XIX., sowie dessen Vorbemerkungen zu HERBARTS Ausgabe der hierauf bezüglichen Schrift DISSENS daselbst, S. 567—572.) Bezeichnend für HERBART ist schliefslich die Bemerkung SMIDTS: „Von Poesie hat ihn die Lyrik wohl am wenigsten angesprochen, da er den Wechsel der Gedanken und Empfindungen unter keine Regel bringen konnte. Im späteren Alter hatte es ihn vielleicht gereizt, jenen Wechsel psychologisch zu begründen" (a. a. O. S. XXXXV.) Dafs er Drama und Epos auffallend bevorzugte, bezeugt übrigens so manche Stelle in seinen Schriften (z. B. I. 577; II. 117).

Der bildenden Kunst scheint HERBART ganz fern gestanden zu haben. Dafür war er ein um so tüchtigerer Musiker, und zwar, wenn auch Dilettant, sowohl ausübender als schaffender Musiker, und, während seines schweizer Aufenthalts, auch Lehrer. Im Hinblick darauf, dafs HERBART zwar 1800 die Idee hatte, die Philosophie poetisch darzustellen (ZILLER a. a. O. S. 98), doch aber im Gebiete der Poesie aufser zwei Gelegenheitsgedichten (S. W. XII. 783, 784) selbst nichts geschaffen hat, konnte daher SMIDT mit

einem gewissen Rechte von ihm sagen: „Unter den höheren Künsten war er wohl nur für die Musik recht empfänglich“ (a. a. O. S. XXXXV). In seiner Jugend lernte er gleichzeitig Violine, Violoncell, Harfe und Klavier spielen und machte solche Fortschritte, daſs er schon als elfjähriger Knabe, nachdem er in Konzerten mit Erfolg als Klavierspieler und Cellist aufgetreten war, vom damaligen regierenden Landesadministrator, dem Prinzen Peter von Holstein-Gottorp, die Erlaubnis erhielt, den Hofkonzerten in einem Nebenzimmer beizuwohnen. Früh komponierte er auch kleinere Gesänge, und daſs seine späteren Studien die Musikpflege durchaus nicht beeinträchtigten, haben wir bereits aus dem Umstande ersehen, daſs er 1796 in Jena Schillers „Würde der Frauen“ in Musik setzte, um mit Reichardt zu konkurrieren. Damals etwa geschah es auch, daſs er halb im Scherze seinen Kollegen Gries und Köppen das Wort gab, er werde eine Klaviersonate schreiben. In der Folge hat er das Versprechen eingelöst und die den genannten beiden Freunden gewidmete Sonate (D-dur) ist in Leipzig bei A. Kühnel als Op. 1 erschienen; als Festgabe zur Herbart-Feier am 4. Mai 1876 wurde ein genauer Abdruck des im Jahre 1808 erschienenen Originals veranstaltet. Vergleicht man dieses Werk mit gleichzeitigen Klaviersonaten von Berufsmusikern, selbst solchen, die heute noch mit Achtung genannt werden, so muſs man Herbart ohne Widerrede einen nicht gewöhnlichen musikalischen Sinn und eine ziemliche technische Fertigkeit zugestehen. Die theoretischen Studien, von welchen bereits diese Komposition Zeugnis ablegt, mag er auch fernerhin nicht vernachlässigt haben; jedenfalls zeigt er sich in seinen psychologischen Arbeiten zur Tonlehre auf diesem Gebiete sehr bewandert, und charakteristisch ist wohl auch der Umstand, daſs er

wiederholt die Musiktheorie der allgemeinen Ästhetik als Vorbild hinstellt.

Der Meister, welcher in den Schriften HERBARTS nicht nur am häufigsten sondern auch mit der gröfsten Verehrung genannt wird, ist J. S. BACH. „Eine Zeit, die SEBASTIAN BACHS und HÄNDELS Kirchenmusik vergessen konnte, war unstreitig verstimmt, und hatte keine wahre Lyrik“ lesen wir z. B. in den Aphorismen (S. W. I. 591). In der Recension von APELS „Metrik“ (1814) nennt sodann HERBART, um die Überlegenheit der modernen Musik gegenüber der antiken anzudeuten, nebst BACH noch HÄNDEL, GLUCK, HAYDN, CLEMENTI und VIOTTI (S. W. XII. 369), und SMIDT berichtet: „Vor allen verehrte er BEETHOVEN und erfafste seinen hohen Wert, ehe derselbe noch die spätere allgemeine Anerkennung gefunden hatte. Das Erhabene stand ihm näher, als das Schöne“ (a. a. O. S. XXXXV).

Der Vollständigkeit halber mag schliefslich noch eine Stelle aus dem am 17. Januar 1800 an C. v. STEIGER gerichteten Briefe hier Platz finden, da sie, soviel mir bekannt ist, den einzigen eingehenderen Bericht HERBARTS über seinen Theaterbesuch enthält. Er schreibt über seinen Aufenthalt in Strafsburg (1800): „Wirklich traf ich es den Abend sehr glücklich; man gab drei kleine Stücke nacheinander, die alle schön waren — eines von MOLIÈRE — die anderen waren Operetten — ein paar Schauspieler so ausgezeichnet an Gestalt und Gesichtsbildung, dafs ich zuweilen glaubte, Gruppen eines Bildhauers vor mir leben zu sehen; auch bin ich überzeugt, Herr SONNENSCHEIN hätte hier Ideen zu neuen Werken gefafst. Den folgenden Tag . . . . wollte ich am Abende das gestrige Vergnügen noch einmal haben und zugleich eine berühmte Komposition von GRÉTRY kennen lernen. Ich fand sie aber unter ihrem Ruf — die Schau-

spieler waren nicht die nämlichen — es ging mir, wie gewöhnlich, wenn man eine Lust zum zweiten Male aufsucht" (ZILLER a. a. O. S. 95, 96). —

Ich habe im Vorstehenden alles zusammengestellt, was mir nur einigermaſsen dienlich schien, die ästhetische Atmosphäre zu kennzeichnen, in welcher sich HERBART — namentlich vor dem Jahre 1802 — befunden hat, selbst auf die Gefahr hin, daſs manches davon allzu geringfügig erscheinen dürfte. Aber eine objektive Beurteilung HERBARTS als Ästhetiker setzt notwendig voraus, daſs gewisse Thatsachen wenigstens einmal übersichtlich zusammengefaſst werden, mögen sie an sich noch so unbedeutend und noch so lückenhaft sein. Soviel dürfte aber bereits klar geworden sein, daſs z. B. LOTZE, der HERBART „voll feinen Sinnes für alles Schöne, mit Poesie und Musik in hohem Grade vertraut" nennt („Geschichte der Ästhetik in Deutschland," 1868, S. 245), wohl der Wahrheit näher ist, als jene Gegner HERBARTS, die ihm jeglichen Kunstsinn abzusprechen geneigt sind. — Auf die ästhetische Litteratur um 1800 schon hier hinzuweisen, wäre aber wohl unnötig, da die historisch kritischen Anmerkungen in der zweiten Hälfte dieses Buches Gelegenheit genug bieten werden, des Näheren die Vorgänger HERBARTS zu besprechen, deren Einfluſs auf die Richtung seiner Ästhetik bestimmend wirkte. —

Als nun HERBART in der „Allgemeinen Praktischen Philosophie" die ästhetischen Principienfragen eingehender erörterte, und dann im „Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie" eine flüchtige Skizze der Ästhetik entwarf, wurden seine Ansichten miſsverstanden, seine Ziele verkannt, er blieb vereinzelt. Das einzige, was sogleich richtig beurteilt wurde, war seine Opposition gegen die damals

aufblühende idealistische Ästhetik; allein diese Opposition war zu schroff, um bei seinen philosophischen Gegnern nicht auf den entschiedensten Widerstand zu stoßen: bekennt er doch selbst resigniert, er „schreibe unbegreifliche Dinge für die Sehr-Lebendigen dieser Zeit!“ (XII. 217).

Aber auch im engeren Kreise seiner Anhänger hatte Herbarts Ästhetik zunächst nur wenig Glück; jedenfalls ungleich weniger, als die übrigen Zweige seiner Philosophie, die noch zu seinen Lebzeiten in Drobisch, Hartenstein, Strümpell u. a. m. verständnisvolle Vertreter und Verteidiger fanden. Eine Identificierung seiner Ansichten mit dem, was Griepenkerls „Lehrbuch der Ästhetik“ (1826) enthielt, hat Herbart selbst deutlich genug abgelehnt, und Hartenstein, der doch wohl in der Lage war, hierin die Meinung Herbarts zu kennen, charakterisiert die Situation 1838 ganz richtig mit den Worten: „Was die Ästhetik anlangt, so hat Herbart zwar mit hinlänglicher Bestimmtheit angedeutet, welche Richtung sie einschlagen muſs, und wo ihre wahren Principien zu suchen sind; aber er selbst hat sie nicht ausgeführt, und was von seinen Anhängern in dieser Beziehung geleistet worden ist, ist von der Art, daſs man es schwerlich für gelungen oder auch nur den allgemeinen Principien in diesem Teile der Wissenschaft für angemessen halten kann.“ („Über die neuesten Darstellungen und Beurteilungen der Herbartschen Philosophie.“ S. 122). Und wenn Hartenstein anderwärts (in der oben erwähnten Biographie Herbarts, S. XCV.) erzählt: „Namentlich in den letzten Jahren seines Lebens, wo ich ihn persönlich kennen lernte (1838), war er gegen die mannigfaltigen Verunstaltungen, die sein System unter fremden Händen fortwährend leiden muſste, ziemlich gleichgiltig geworden und konnte über Dinge dieser Art mitunter von Herzen lachen,“

so mag das Schicksal seiner ästhetischen Grundsätze innerhalb der Schule nicht wenig dazu beigetragen haben.

Nach dem Tode Herbarts (1841) wuchs allmählich die Zahl seiner Anhänger, die Schule organisierte sich und gründete die der Lehre Herbarts und ihrer Weiterentwickelung gewidmete „Zeitschrift für exakte Philosophie“ (deren erster Band S. 81—90 eine Übersicht der Litteratur der Herbartianer bis 1860 enthält). Nun begann auch im ästhetischen Gebiete ein regeres Leben, nachdem schon 1858 Robert Zimmermanns „Geschichte der Ästhetik“ erschienen war, der dann 1865 die „Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft“ folgte. Die Bedeutung dieser zwei Hauptwerke der Schule, sowie der Umstand, daſs Herbarts ästhetischer Formalismus mit der Zeit auch auf Forscher gewirkt hat, die im übrigen nicht zu seinen Anhängern gehörten, verlieh der Herbartschen Ästhetik in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ein Gewicht, das sie in dessen erster Hälfte durchaus nicht besessen hatte. Einer historischen Würdigung derselben konnte man daher in der Folge nicht mehr ausweichen.

Zwar hat schon Zimmermann in seinem eben genannten Geschichtswerke (S. 754—799) die ästhetischen Anschauungen Herbarts ziemlich ausführlich behandelt. Daſs aber die Wirkung davon nicht die war, welche man füglich hätte erwarten können, ersieht man z. B. aus dem, was M. Schasler in der „Kritischen Geschichte der Ästhetik (1872) und selbst Ed. v. Hartmann in der, unstreitig objektiveren, „Deutschen Ästhetik seit Kant“ (1886) über Herbart geschrieben haben. Unzureichende Kenntnis dessen, was dieser Philosoph über Ästhetik und Kunst gelehrt hat, wurde hier zur natürlichen Quelle nicht nur vieler Miſsverständnisse im einzelnen (auf die wir an geeigneter Stelle zurückzukommen haben werden),

sondern zum guten Teile auch jener Voreingenommenheit, welche die ganze Lehre HERBARTS im eigensten Interesse nicht nur der Ästhetik selbst, sondern sogar auch der Kunst auf das entschiedenste ablehnen zu müssen glaubt. Es muſs zugestanden werden, daſs es viel bequemer ist, die Ästhetik anderer Philosophen aus selbständigen systematischen Werken zu studieren, als sich das Gesamtbild der ästhetischen Ansichten HERBARTS aus den dreizehn Bänden seiner sämtlichen Schriften erst zusammenzulesen und zu konstruieren. Allein dies erschwert nur weiteren Kreisen den Zutritt, es entschuldigt durchaus nicht den Historiker und Kritiker, dem eine solche Mühewaltung geradezu Pflicht ist. Unwillkürlich erinnert man sich an die Worte, womit HERBART sich einst gegen den Recensenten seiner „Praktischen Philosophie" wehrte: „Wer den Schriften nicht als Leser eine pünktliche Aufmerksamkeit widmen will, der beginnt etwas Vergebliches, wenn er als Recensent in diese Untersuchungen sich einzudrängen unternimmt" (S. W. VIII. 212).

Übrigens ist die ziemlich verbreitete Ansicht, daſs es sich bei HERBART nur um „wenige zerstreute Bemerkungen" handle, an die „den Maſsstab der Kritik anzulegen als eine Unbilligkeit erscheinen" muſs (HARTMANN a. a. O. S. 268), auf das richtige bescheidene Maſs zurückzuführen. Zunächst ist das Quantum dessen, was HERBARTS Schriften über Ästhetik enthalten, viel gröſser, als es den Anschein hat; der Umfang des Textes der vorliegenden Schrift (S. 1—68), die doch nur die Einleitungskapitel einer wirklichen systematischen Ästhetik im Sinne HERBARTS umfaſst, ist der beste Beleg hierfür. Sodann weisen die „Praktische Philosophie," das „Lehrbuch zur Einleitung" und die „Encyklopädie" eine Reihe von ganzen, zusammenhängenden Kapiteln über Gegenstände der Ästhetik auf, und erst das, was sich

anderwärts noch vorfindet, darf mit Recht zerstreut, fragmentarisch und zusammenhangslos genannt werden — allerdings nur äufserlich zusammenhangslos, da ein innerer Zusammenhang sich zum gröfsten Teile aus der vollständigen Übersicht der Aussprüche HERBARTS ergibt. Eine Darstellung seiner Ästhetik also, die sich z. B. nur auf einige Partien des „Lehrbuches zur Einleitung in die Philosophie" gründet, und die so überaus wichtige Einleitung der „Praktischen Philosophie" ganz unbeachtet läfst, wie es, nach den Citaten zu urteilen, bei HARTMANN der Fall ist, kann weder auf Vollständigkeit Anspruch erheben, noch durchwegs Richtigkeit der Auffassung verbürgen. SCHASLER beruft sich zwar auch auf die „Praktische Philosophie," hat sie aber offenbar nur eines flüchtigen Blickes gewürdigt. Daher kommt es, dafs, um nur einiges anzuführen, HARTMANN das erste Auftreten HERBARTS als Ästhetiker in das Jahr 1813 verlegt, dafs er in ihm (wie übrigens auch SCHASLER) einen abstrakten Formalisten erblickt, vor allem aber, dafs er die Ästhetik HERBARTS aus dem Beginne dieses Jahrhunderts mit jener des Herbartianers von 1865 ohne weiteres identificiert, indem er meint: „Soweit die Ansichten HERBARTS einer Kritik bedürfen, wird dieselbe an die formalistische Ästhetik seiner Schule anzuknüpfen haben," nämlich an die „Allgemeine Ästhetik" ZIMMERMANNS (a. a. O. S. 267—269, 360, 361). HARTMANN spart sich infolgedessen die Mühe, die Ansichten HERBARTS erst aus der Quelle zu schöpfen und hält sich an das bereitliegende systematische Werk ZIMMERMANNS, so dafs er ersterem nicht einmal zwei, dem letzteren aber 35 Seiten widmet. Dadurch wird im Grunde genommen an beiden Beteiligten Unrecht geübt: an HERBART, insofern ihm fremde Ansichten untergeschoben werden, an ZIMMERMANN, insofern weder seine Eigenart,

noch sein Anteil an dem Fortschritt der Wissenschaft ins rechte Licht kommen. ZIMMERMANN sagt zwar am Schlusse der Vorrede zu seiner „Allgemeinen Ästhetik“ (S. X.): „Wenn, nach einer neuestens beliebt gewordenen Meinung, in der Philosophie nun einmal „geirrt“ sein mufs, so möchte der Verfasser für seine Person am liebsten mit HERBART geirrt haben“; aber gewifs ist er weit davon entfernt, sich in der Weise mit seinem Meister zu identificieren, wie es HARTMANN thut. —

Das Gesagte dürfte wohl hinreichen, um das Bedürfnis einer neuen Darstellung der HERBARTschen Ästhetik im Interesse der Geschichte dieser Wissenschaft darzuthun. Eine auszugsweise, freie Behandlung des Stoffes, wie sie allerdings in den Rahmen eines Geschichtswerkes pafst, würde aber in diesem Falle nicht genügen; hier handelt es sich vielmehr um eine durchaus authentische d. h. quellenmäfsig treue und möglichst vollständige Wiedergabe der Lehre HERBARTS, wobei dieser selbst das Wort nähme, so dafs seine Gedanken auch mit der seinem Stil eigenen Lebendigkeit und Eindringlichkeit zur Geltung kämen. Ich habe nun den Versuch gemacht diese Aufgabe zu lösen, d. h. ich habe alles, was sich in den Schriften HERBARTS über Ästhetik und Kunst vorfindet, gewissenhaft gesammelt, nach Hinweglassung nur desjenigen, was entweder sich zu oft wiederholte oder mir ganz und gar entbehrlich schien, gesichtet und geordnet, um auf diese Weise die ganze Ästhetik HERBARTS, soweit es eben angeht, gleichsam zu rekonstruieren. Zunächst that ich dies nur zu meinem persönlichen Gebrauch; allein im Verlaufe der Arbeit zeigte es sich, dafs bei all den Lücken, welche das Gesamtbild, mit vollständig ausgeführten Systemen verglichen, zeigt, doch einige der wichtigsten

Partien so umfangreich, erschöpfend und zusammenhängend erscheinen, daſs sie zur Not als ein zwar bescheidener, aber immerhin nicht zu verschmähender Ersatz für die betreffenden Kapitel einer selbständigen Ästhetik von HERBARTS eigener Hand dienen können. Dies gilt vor allem anderen von den Erörterungen über die Aufgabe, die Methode und die Principien der Ästhetik, sowie über das Schöne in seinem Verhältnisse zu den wichtigsten Grenzbegriffen und über die Elemente desselben im allgemeinen, also gerade von jenen grundlegenden Abschnitten, die einerseits die gröſste principielle Bedeutung für die Beurteilung HERBARTS als Ästhetiker haben, anderseits aber, eben als einleitende Kapitel, ohne alle Prämissen verständlich und daher auch ganz selbständig sind. Dies rechtfertigt wohl zur Genüge die besondere Veröffentlichung dieser Abschnitte in der vorliegenden Schrift.

Die Grundsätze, welche ich bei der Herstellung des Textes (S. 1—68) befolgt habe, sind in Kürze die folgenden. Zunächst durfte von der Regel, die Aussprüche HERBARTS wortgetreu anzuführen, nur im Notfalle abgewichen werden. Aus inneren und äuſseren Gründen muſste freilich so manches Wort, so mancher Satz ausgelassen werden; daſs von einer typographischen Andeutung solcher Lücken abgesehen wurde, geschah nur im Interesse der Lesbarkeit des Textes. Auch Umstellungen von ganzen Sätzen, sowie ergänzende und ausführende Einschaltungen anderer Stellen aus HERBARTS Schriften waren nicht zu vermeiden. Übrigens sind, zur Erleichterung der Kontrolle dieses Verfahrens, bei jedem Absatze sämtliche benutzte Stellen sorgfältig citiert (Band- und Seitenzahl der HARTENSTEINschen Gesamtausgabe HERBARTS). An der minimalen syntaktischen Nachhilfe (meist im Beginne des Satzes), die hier und

da genügte um den notwendigen Zusammenhang der einzelnen Fragmente zu gewinnen, wird wohl niemand Anstoſs nehmen. Meine eigenen Zuthaten (einzelne Worte oder Citate, nur sehr selten ganze Sätze) sind meist durch eckige Klammern [] kenntlich gemacht. Die Terminologie HERBARTS konnte unberührt bleiben; wenigstens ist kein Miſsverständnis zu befürchten, wenn z. B. (§§ 50—54) „Gefühl" dort steht, wo man heute „Empfindung sagen würde, oder (§ 64) umgekehrt. Nur in einem einzigen Punkte schien mir eine Korrektur unerläſslich: in der „Praktischen Philosophie" nennt nämlich HERBART die einzelnen Glieder eines ästhetischen Verhältnisses „Elemente" desselben, später aber wird bei ihm das Wort „Element" im Sinne von Elementarverhältnis zu einem bleibenden terminus technicus, sodaſs, um Irrtümern vorzubeugen, an einigen Stellen statt „Element" „Verhältnisglied" gesetzt werden muſste. Daſs schlieſslich Aussprüche, die ursprünglich die praktische Philosophie betreffen, mitunter für die allgemeine Ästhetik verwertet werden durften, ist bei HERBART selbstverständlich.

Bei einer solchen Mosaikarbeit konnte freilich trotz aller Bemühung nicht jeder Umriss gleich abgerundet und flieſsend erscheinen; Wiederholungen und selbst Anticipationen lieſsen sich nicht umgehen; denn vor allem habe ich darnach gestrebt, daſs der hier gebotene Text als authentische Darstellung der Lehre HERBARTS hingestellt werden könne, und diesem Streben muſste natürlich die Rücksicht auf die äuſsere Form untergeordnet werden.

Die historisch-kritischen Anmerkungen (S. 71—135) haben den Zweck, zunächst in speciellen Fragen auf die Vorgänger HERBARTS hinzuweisen, sodann seine Ansichten dort, wo sie Miſsdeutungen ausgesetzt sind, zu erläutern und in strittigen Fällen kritisch zu untersuchen, endlich

den Text durch solche Stellen zu ergänzen, welche weder in seinem Zusammenhang, noch unter dem Strich, als Fuſsnoten, Platz finden konnten, und doch nicht unterdrückt werden durften. Hierbei war die Polemik mit Miſsverständnissen und Vorurteilen ebensowenig zu vermeiden, wie die Erörterung des Verhältnisses zwischen der Ästhetik HERBARTS und jener der HERBARTianer; aber beides diente nur als Mittel zum Zweck, macht also nicht den geringsten Anspruch auf erschöpfende Vollständigkeit. Nicht um eine systematische Verteidigung des ästhetischen Formalismus oder um eine ausführliche Geschichte desselben ist es der vorliegenden Schrift zu thun: sie will nichts weiter sein, als ein streng sachlicher Beitrag zur Kenntnis und historischen Würdigung der Ästhetik HERBARTS.

Prag, im September 1890.

O. H.



Die Lehre Herbarts

von der Aufgabe, der Methode und den Principien

der Ästhetik.



I.

Die Aufgabe der Ästhetik.

1. Die Klassenbegriffe Schön, Häfslich, Gut, Böse sind zu den allgemeinsten Bestimmungen des Vorgestellten zu rechnen. Das Schöne und Häfsliche, insbesondere das Löbliche und Schändliche, besitzt eine ursprüngliche Evidenz, vermöge deren es klar ist, ohne gelernt und bewiesen zu sein. Allein die Evidenz durchdringt nicht immer die Nebenvorstellungen, welche teils begleitend, teils von jenem selbst verursacht, sich einmischen. Daher bleibt es oftmals unbemerkt; oft wird es gefühlt, aber nicht unterschieden; oft durch Verwechselungen und falsche Erklärungen entstellt. Es bedarf also herausgehoben und in ursprünglicher Reinheit und Bestimmtheit gezeigt zu werden. Dieses zu leisten, die ursprünglichen, die völlig klaren und einfachen Urteile über Schönes und Häfsliches, im weitesten [das Gute und Böse mit einschliefsenden] Sinne dieser Worte, mit möglichster Vollständigkeit aufzuzählen, und alsdann ihre Anwendung auf zusammengesetzte Gegenstände der Natur und Kunst im allgemeinen zu bezeichnen, ist das Geschäft der Ästhetik. (VI. 176. I. 124; XII. 204.)

Unter diesem Namen stellt man die verschiedenen Betrachtungen über das Schöne und Häfsliche zusammen, deren Veranlassungen sich in ganz ungleichartigen Künsten finden;

als in der Poesie, der Plastik, der Musik. Sogar der Eindruck, welchen der gestirnte Himmel auf uns macht, oder das Gewitter und das brausende Meer, wird ästhetisch genannt. Was ist aber ein ästhetischer Gegenstand? Nichts anderes, als ein solcher, dessen bloſse Vorstellung geeignet ist, in dem ihm hingebenen affektlosen Zuschauer ein bestimmtes Gefühl zu erregen, und dadurch einen Zusatz zu unserem Vorstellen herbeizuführen, der in einem Urteile des Beifalls oder Miſsfallens, als unmittelbarem und willkürlosem Vorziehen oder Verwerfen, als unveränderlicher Wertbestimmung durch Lob oder Tadel, besteht.* (VI. 97; I. 42, 47, 49, 128.)

Unter dem Namen des Ästhetischen haben wir also hier das Schöne, das Erhabene, das Lächerliche, sammt den Nuancen und Gegenteilen davon zusammenzufassen; das Schöne wie das Gute ist somit nur eine Art des Ästhetischen, welches, als Gattung, Schönes und Häſsliches, Gutes und Böses unter sich faſst.[1] (X. 88; XII. 216.)

2. Daraus läſst sich entnehmen, was eine Ästhetik, wie wir sie gegenwärtig nicht haben, eine Ästhetik als Aufstellung ästhetischer Principien, eigentlich zu leisten verbunden wäre. Nicht definieren, nicht demonstrieren, nicht deduzieren, selbst nicht sowohl Kunstgattungen unterscheiden und über vorhandene Kunstwerke räsonnieren, als vielmehr — versetzen sollte sie uns in die Auffassung der ge-

* Die Ästhetik mag sich hüten, das bloſs logische Ja und Nein schon für Lob und Tadel zu halten. Der Beifall, den wir dem ästhetisch Gefallenden spenden, darf nicht mit der logischen Zustimmung (assensus logicus) verwechselt werden, und auch das ästhetisch Miſsfällige ist von einem Widerstreite der Merkmale weit entfernt. Das Übelwollen ist ebenso verständlich, als das Wohlwollen, der Streit ebenso verständlich, ja noch begreiflicher, als das Recht u. s. f. (II. 227; I. 127, 142.)

samten einfachen Verhältnisse, so viele es deren geben mag, die beim vollendeten Vorstellen Beifall und Mifsfallen erzeugen. Inne werden sollten wir durch sie eben des spezifischen Beifalls und des specifischen Mifsfallens, welches einem jeden einzelnen Verhältnisse ursprünglich eigen ist. Auf diesem Wege würde sie allen den Verhältnissen, die zu einer Kunstsphäre gehören, eine gleichmäfsige Aufmerksamkeit schaffen, und dadurch den unbewufsten Takt berichtigen, welcher in der Scheidung des Schönen vom Häfslichen zwar ursprünglich beschäftigt ist, aber nur gar zu oft an individuellen Einseitigkeiten leidet, die ihn hindern, einer ungestümen Phantasie die gehörigen Schranken zu setzen. — Darf man es sagen, dafs die musikalischen Lehren, die den seltsamen Namen: Generalbafs führen, das einzige richtige Vorbild sind, welches für eine ächte Ästhetik bis jetzt vorhanden ist?* Dieser Generalbafs verlangt, und gewinnt, für seine einfachen Intervalle, Akkorde und Fortschreitungen absolute Beurteilung; ohne irgend etwas zu beweisen oder zu erklären. (VIII. 19, 20.)

Man pflegt die Resultate ästhetischer Urteile in die Form von Regeln oder Vorschriften zu bringen: Dadurch reizt man den Ungehorsam und den Widerspruch.[2] Die Ästhetik mufs vielmehr den Zuhörer auf den Standpunkt des unparteiischen Zuschauers (nach SMITH) stellen, damit er das Urteil selbst fälle; hiervon aber thut man durch die imperative Form das gerade Gegenteil, indem man ihm eine Anmutung macht, statt ihm etwas anheim zu stellen. (I. 341.)

3. Was ist der Inhalt einer Wissenschaft? Eine Zusammenordnung von Lehrsätzen, die ein Gedankenganzes

* Es mufs hier ausdrücklich bemerkt werden, dafs von einer vollständigen Theorie der Musik der Generalbafs nur noch ein sehr kleiner Teil sein würde.

ausmachen, die womöglich auseinander, als Folgen aus Grundsätzen, und als Grundsätze aus Principien hervorgehen. — Was ist eine Kunst? Eine Summe von Fertigkeiten, die sich vereinigen müssen, um einen gewissen Zweck hervorzubringen. Die Wissenschaft also erfordert Ableitung von Lehrsätzen aus ihren Gründen, — philosophisches Denken; — die Kunst erfordert stets Handeln, nur den Resultaten jener gemäfs; sie darf während der Ausübung sich in keine Spekulation verlieren; der Augenblick ruft ihre Hilfe, tausend widrige Begegnisse fordern ihren Widerstand herbei.

Doch aber giebt es eine Vorbereitung auf die Kunst durch die Wissenschaft; eine Vorbereitung des Verstandes und des Herzens vor Antretung des Geschäfts, vermöge welcher die Erfahrung, die wir nur in der Betreibung des Geschäftes selbst erlangen können, allererst belehrend für uns wird. Im Handeln nur lernt man die Kunst, erlangt man Takt, Fertigkeit, Gewandtheit, Geschicklichkeit; aber selbst im Handeln lernt die Kunst nur der, welcher vorher im Denken die Wissenschaft gelernt, sie sich zu eigen gemacht, sich durch sie gestimmt, – und die künftigen Eindrücke, welche die Erfahrung auf ihn machen sollte, vorbestimmt hatte, (XI. 66, 70.)

4. Wenn nun die allgemeine Ästhetik, wie sie soll, zunächst das, was gefällt oder mifsfällt, in den einfachsten Ausdrücken zusammenstellt, samt demjenigen, was sich noch ohne Rücksicht auf den künstlerisch zu behandelnden Stoff daraus ableiten läfst, geht die auf das Gegebene angewandte Ästhetik über in eine Reihe von Kunstlehren, welche Anleitung geben, wie unter Voraussetzung eines bestimmten Stoffes, durch Verbindung ästhetischer Elemente ein gefallendes Ganze könne gebildet werden, und die man

sämtlich praktische Wissenschaften nennen kann, weil sie angeben, wie derjenige, der sich mit einem gewissen Gegenstande beschäftigt, denselben behandeln soll, indem nicht das Mifsfallende, vielmehr das Gefallende soll erzeugt werden. (VIII. 16; II. 350; I. 49, 124.)

Die verschiedenen Kunstlehren müssen sich auf die allgemeine Ästhetik stützen; einer jeden derselben entspricht daher ein Teil der allgemeinen Ästhetik, der zu ihr die Vorbilder enthält. Diese einzelnen Teile sind in der allgemeinen Ästhetik nur neben einander geordnet, weil die verschiedenen ästhetischen Beurteilungen der Farben, Figuren, Töne u. s. w. und so auch der Willensverhältnisse, alle ursprünglich für sich bestehen, und durch keine gegenseitige Abhängigkeit verknüpft sind. Daher bilden die verschiedenen Kunstlehren, von denen die Tugendlehre Eine ist, lauter selbständige Disciplinen, die nur wegen der Gleichartigkeit ihrer Principien (Beurteilung durch Beifall oder Mifsfallen, ohne Rücksicht auf das was ist und sein kann) unter den allgemeinen Klassennamen Ästhetik logisch zusammengestellt werden. (I. 124, 51; V. 226, 227.)

5. Es wäre nun die Sache der Ästhetik, den angehenden Künstler in dem Kontrapunkte jedes Faches so sorgfältig von den allereinfachsten Übungen anfangen zu lassen, wie dies die Musiker in dem ihrigen zu thun gewohnt sind.* Nach solchen Vorübungen thun alsdann Gefühl und Phantasie das Ihrige. Ohne diese Vorübungen jedoch bleiben die Bewegungen unsicher, ungelenkig, die Anstrengungen erschöpfen unnütz die Kräfte, und die Produkte halten kein

* Man vergleiche z. B. das bekannte Buch von ALBRECHTSBERGER: Anweisung zur Komposition mit ausführlichen Exempeln. Wie dieses Buch, so sollte eine gründliche Ästhetik aussehen; zum Schrecken für alle Ästhetiker, die nur Effekt machen wollen.

Mafs, passen nicht an die Stelle, für die sie gemacht sind, begnügen sich dagegen mit dem Ruhme des Ungemeinen, des Sehnsüchtigen, des Gutgemeinten. (II. 114.)

[Natürlich wird der Ästhetiker] Niemanden lehren wollen, Hymnen, Lust- und Trauerspiele zu verfertigen, wie ja nach HORAZens ars poëtica auch nicht eine einzige horazische Ode würde gedichtet werden. Nichtsdestoweniger ist hier ein nützlicher vorbereitender Unterricht gar wohl anzubringen, von dem man freilich keineswegs erwarten darf, dafs man aus seinen Händen als unfehlbarer Meister der Kunst hervorgehen werde. Man mufs nicht einmal die speziellen Anweisungen des Verfahrens von ihr verlangen. Man mufs sich Erfindungsgabe genug zutrauen, um das Einzelne, was jeden Augenblick zu thun sein wird, im Augenblick selbst treffen zu können. Von den Fehlern selbst, die man machen wird, mufs man Belehrung erwarten. Und wie die Lehren der Harmonie dem Musiker helfen, ein guter Komponist zu werden, obgleich sie ihm nicht vorschreiben, aus welchen Intervallen und Akkorden er diese bestimmte Sonate und jenes bestimmte Konzert zusammensetzen soll, — ebenso sollen alle Teile der allgemeinen Ästhetik allen Fächern der Künste vorarbeiten. Das ist wenigstens die Idee, nach deren Ausführung in der Ästhetik mufs gestrebt werden. Und diese Idee würde man kennen und begreifen, wenn diejenigen, die da lernen wollen über SHAKESPEARE und DANTE reden, sich zuvor bei irgend einem Kapellmeister oder Organisten in die Lehre gäben, um hier an dem Beispiele der Musik zu erfahren, wie sich die allgemeine Ästhetik und die Kunst zu einander verhalten. (I. 160; XII. 216, 217; XI. 70, 71.)

6. Ebenso, wie sich das Ideal der Tugend oder des Weisen in seinen wesentlichen Zügen durch [die sittlichen

Grundbegriffe, d. h. die ästhetischen Willensverhältnisse oder] die praktischen Ideen genau bestimmen lassen, würde das Ideal des Dichters, des Bildners, des Musikers u. s. w. zu Stande kommen, wären nur die übrigen Teile des ästhetischen Bodens genugsam kultiviert, damit man die ursprünglichen poetischen, plastischen, musikalischen Ideen[3] (nicht Phantasien und Einfälle, sondern Musterbegriffe [d. h. die einfachsten ästhetischen Grundverhältnisse], in Hinsicht deren selbst die am weitesten gediehene musikalische Grundlehre nicht vollständig ist,) deutlich und bestimmt angeben könnte. Diese Analogie noch weiter verfolgend, würden wir auch finden, dafs, wie zwar die Tugend, aber nicht die Pflichtenlehre sich genau und scharf bestimmen läfst, also und aus ähnlichen Gründen zwar die Ideale der verschiedenen Künstler, aber dennoch keine präcise Kunstlehren möglich seien, sondern, wie im Leben, so im Dichten, — oder, wenn man lieber will, wie im Dichten, so im Leben und seinem Handeln und Leiden, dem Kunstsinne mehr als der Lehre müsse vertraut werden, jedoch erst, nachdem dieser Kunstsinn selbst durch die völlig festen und scharf bezeichneten Grundideen gehörig gebildet worden. Das Letztgesagte bewährt sich nicht blofs durch das vergebliche Regeln des Geschmacks in einer steifen Poetik; nicht blofs durch das vergebliche Moralisieren in Gemeinsprüchen, die bei der Anwendung immer zu weit oder zu eng befunden werden: es bewährt sich eben so in den vergeblichen Versuchen der Naturrechte und der sogenannten reinen Staats- und Verfassungslehren, nach denen niemals auch der wohlmeinendste Politiker und Gesetzgeber sich bestimmt wird richten können. Die Pflichtenlehre des Staats, wie des Menschen, wie des Dichters als solchen, wie jedes Künstlers, — geht ins Unendliche und ins Unbestimmte, wegen der

im allgemeinen durchaus nicht erst aufzufassenden, sondern der Empirie und ihren Wahrscheinlichkeiten und Veränderungen zu überlassenden Subsumtionen, welche jede Pflichtenlehre und jede Kunstlehre nur in komparativer Allgemeinheit und um die Anwendung der Principien durch eine Vorarbeit einigermaſsen zu erleichtern, wird behandeln können. (IX. 15, 16.)

Wo die Begeisterung das richtige Gefüge des Mannigfaltigen und Ungleichartigen von selbst trifft: da bedarf es allerdings keiner Ästhetik; sondern nur da, wo der Künstler bedenklich wird, wo er sich in Reflexionen verwickelt, die er nicht zu endigen, in Fragen, die er nicht mit Sicherheit zu lösen weiſs. Und hier würde das Verdienst der Ästhetik desto gröſser sein, wenn sie nicht sowohl die höchsten, als die mittleren Stufen und Bedingungen der Produktion, — die richtige Vorzeichnung, die Anlage des Werks gegen Fehlgriffe zu sichern im stande wäre. Die letzte Feile anzubringen ist leicht, wenn das beinahe vollendete Werk schon ein entschiedenes Urteil für sich hat; aber es ist schwer, peinlich, unnütz, wenn sich ein Fehler fühlbar macht, den man entweder nicht genau angeben kann, oder der sich mit dem ganzen unzertrennlich verwachsen zeigt. (I. 165.)

7. Das spekulative Bedürfnis des Denkers veranlaſst gewöhnlich die Meinung, aus der Zusammenordnung aller Hauptbegriffe werde ein ungeteiltes Ganze hervorgehen; dieses Ganze wird unter dem Namen der Philosophie gesucht. Hingegen findet man nach gethaner Arbeit anstatt des gesuchten Ganzen d r e i verschiedene Wissenschaften. Nur eine derselben, die M e t a p h y s i k, welche, das Wort im weitesten Sinne genommen, die Betrachtung über uns selbst, über die Auſsenwelt, und über das höchste Wesen in sich faſst, gewährt, teilweise wenigstens, ein Wissen. Es sondert

sich aber von ihr, unter dem Namen der Logik, eine Reihe von Bestimmungen über Begriffe als solche, über deren Verhältnis und Verknüpfung, ohne Rücksicht auf die Frage, welche Giltigkeit die Begriffe haben mögen. Es sondern sich ferner mancherlei Klassen von solchen Bestimmungen, die bloſs einen Wert oder Unwert anzeigen, ohne Rücksicht auf gefällige Neigung und Liebhaberei; die wichtigsten dieser Wertbestimmungen beziehen sich auf Wollen und Handeln; das System derselben heiſst Ethik oder praktische Philosophie, und begreift, wenn man seine Anwendungen hinzunimmt, das Naturrecht sowohl als die Politik in sich. Will man aber alle Wertbestimmungen, ohne Rücksicht auf den Unterschied der Klassen und Gegenstände, zusammenfassen, so findet sich für die hieraus entspringende Gesamtheit kein anderer Name, als der der Ästhetik, welcher im wissenschaftlichen Sinne auch die praktische Philosophie angehört.* Schon die Alten, indem sie Logik, Physik und Ethik unterschieden, hatten die drei Teile der Philosophie gefunden; und die Sonderung muſs bleiben, weil sonst die verschiedenen Methoden der Untersuchung sich vermischen und verwirren.[4] (II. 7, 8.)

8. Logik und Methodik sind nur der Vorhof der Philosophie, deren Hauptteile, Metaphysik und Ästhetik, sich dadurch unterscheiden, daſs die Begriffe der einen aus dem Gegebenen genommen, die der andern in das Gegebene hineingetragen werden. Dieselbe, scheinbar unübersteigliche Kluft, welche das Sein von den Erscheinungen trennt, läſst auch keine Verbindung zwischen dem Wissen vom Sein und demjenigen Wissen zu, das sich auf ästhetische Wahrheiten bezieht. Metaphysik und Ästhetik sind eben zwei

* [Vgl. auch I. 47.]

völlig disparate Wissenschaften; sie haben jedoch (mit der Logik) den allgemeinen Charakter der Vertiefung in den Sinn der Begriffe, und so mögen sie zusammen unter dem Namen Philosophie gefaſst werden. Die gänzliche Unmöglichkeit einer gemeinsamen Grundwissenschaft für Ästhetik und Metaphysik, der sie beide entsprossen sein sollten, ergibt sich aber unmittelbar aus der allgemeinen Vergleichung derselben.* (XII. 136; I. 237; II. 371; III. 381.)

[Diese Trennung von der Metaphysik betrifft zunächst nur die allgemeine Ästhetik. Denn] jede Kunst bedarf eines Stoffes, an welchem sie das Schöne darstellt, und es gibt für sie Bedingungen, unter welchen ihre Darstellungen aufgefaſst und gewürdigt werden. Die nötige Kenntnis des Stoffes wird hier teils durch Erfahrung gewonnen, teils durch Psychologie. Insofern also bekommt die Metaphysik einen Einfluſs auf die Kunstlehren, den sie auf die allgemeine Ästhetik nicht haben dürfte.**[5] (I. 156.)

9. Man pflegt die Ästhetik, wie die Logik,*** durch psychologische Fragen und Behauptungen — nicht zu erläutern, sondern zu verwirren. Das erste ist viel schwerer, das zweite geschieht viel leichter, als man geneigt

* [Vgl. III. 110.]

** So bedarf z. B. die Tugendlehre der Kenntnis des Menschen und sie wird um desto mehr praktisch anwendbar, je mehr sie teils von theoretischer Einsicht in die Natur des Menschen dasjenige in sich aufnimmt, was über die Veränderlichkeit des Menschen zum Bessern und zum Schlechtern Aufschluſs gibt. Daher ihre Abhängigkeit von Psychologie, und mittelbar von der Metaphysik. (I. 157.) [Vgl. auch XII. 486.]

*** Erst die angewandte Logik bedarf, gerade so wie die angewandte Ästhetik, psychologischer Kenntnisse, insofern nämlich, als der Stoff seiner Beschaffenheit nach erwogen sein muſs, den man, den gegebenen Vorschriften gemäſs, bilden will. (VI. 159.)

ist zu glauben. Wer ästhetisch urteilt, der ist mit seinem Gegenstande, nicht mit sich selbst beschäftigt. Das Abspringen zur Reflexion auf sich schadet der Reife des Urteils; und rückwärts, die Selbstbeobachtung leidet dabei durch Erschleichungen. (I. 341, 342.)

Die Fragen: wann denn das reine Geschmacksurteil hervortrete? ob es überall ein solches gebe und geben könne? ob dasselbe etwas anderes als bloſse Idee sei, welcher sich die wirklichen Gemütszustände mehr oder minder annähern? — samt der gegenüberstehenden Frage, ob es ein reines Kunstwerk — das nicht zugleich rühre, reize, unterhalte, — geben könne? geben solle? — diese Fragen liegen auſser unserer Sphäre; da es der Ästhetik nicht darauf ankommt, den Geschmack psychologisch, wohl gar transcendental, zu betrachten und zu erklären, vielmehr ihm selbst gewisse Akte abzugewinnen, seiner Betrachtung die Elemente des Schönen und Häſslichen zu unterwerfen. (VIII. 13.)

10. Die Kälte und Ruhe der theoretischen Forschung gehört der Psychologie; die Strenge und Klarheit des ästhetischen Urteils der Ästhetik. Der Denker muſs für beides bereit sein. Der Ästhetiker tadelt, der Psycholog braucht zwar nicht zu tadeln, denn das gehört nicht in den Inhalt seiner Lehre; muſs er nun deshalb das Tadelhafte für tadellos ausgeben? Nein! er hat zu schweigen, wo der Ästhetiker redet; aber er kann schweigend annehmen, was von jenem ausgesprochen wurde. Der Psycholog erklärt; der Ästhetiker braucht nicht zu erklären, denn das gehört nicht in den Inhalt seiner Vorschriften; muſs er nun deshalb das Erklärte für unbegreiflich ausgeben? Nein! er nimmt den Gegenstand wie er liegt; schweigend über verborgene Gründe, die ihn nicht angehen und ihm

nicht vorliegen, beurteilt er das Vorliegende.* (IX. 355, 356.)

In dieser Beurteilung des Schönen und Häſslichen verändert sich nicht das geringste, man möge nun die Möglichkeit solches Urteils psychologisch einsehen oder nicht. Würde der Lehrer des Generalbasses nach Beweisen gefragt, so könnte er nur lachen; oder das stumpfe Ohr bedauern, das nicht schon vernommen hätte.**[6] (X. 421; XI. 220.)

---

* Wenn eine Blume sich geöffnet hat, dann weiſs jedermann, daſs die Beurteilung, ob sie schön sei oder nicht schön, sich nicht nach der Frage richtet, an welchem Stamm, in welchem Boden sie gewachsen sei. Dennoch ist und bleibt dies eine unschuldige, ja eine interessante Frage. Wenn eine Landschaft bewundert wird, so fällt niemandem ein, sie durch geologische Erklärung der Berge und Thäler mehr oder weniger malerisch zu machen. Darum aber, weil die Geologie keine Landschaft zu verschönern im Stande ist, wird sie doch nicht für eine Feindin der Malerei angesehen werden! (IX. 356.)

Die Ästhetik ist wie eine Musik, die man durch Akustik und durch anatomische Beschreibung der Stimmritze nicht stören darf, obgleich vom Bau der Stimmritze und von den Schwingungen gespannter elastischer Körper die Fortpflanzung des Schalles abhängt. Physik ist überall die Feindin der Ästhetik, wo sie mit ihr zusammentrifft; obgleich ihre Freundin in vielen Fällen, wo sie ihr im Verborgenen vorarbeitet. (XII. 486.)

** Mehrmals hat man von mir die psychologische Erörterung des Ursprungs der praktischen Ideen gefordert; meist mit einem Vorurteil, welches die mindeste Bekanntschaft mit ästhetischen Gegenständen irgend einer Art hätte widerlegen können: nämlich als ob die ästhetische Evidenz durch psychologische Erklärung derselben irgend etwas an Sicherheit und Stärke gewinnen könnte; obgleich man längst weiſs, daſs ein Gedicht, wenn es nur verständlich ist, sich von Analysen und Kommentaren keineswegs eine gröſsere Wirkung zu versprechen hat; und daſs Aufklärungen über die Entstehung und Verfertigung der Kunstwerke zwar wohl dem Künstler, aber nicht dem Werke eine gröſsere Bewunderung schaffen können. Und wahrlich! die praktische Philosophie wird in Ansehung ihrer ersten Gründe, der Psychologie niemals den geringsten positiven Zusatz an Kraft und Werth verdanken. (VI. 95.)

11. Wahre Erkenntnis und ästhetisches Urteil sind zwei so völlig verschiedene Dinge, wie eine chemische Analyse und ein Moment poetischer Begeisterung. Daſs diese zwei, die Erkenntnis und das Geschmacksurteil, einander in allen neueren Systemen viel zu nahe gerückt, ja daſs sie ineinander gepfropft sind, dies gerade ist der allererste, und einer von den wichtigsten Punkten meiner Klage gegen die heutige Unphilosophie.[7] (XII. 218.)

Dem ästhetischen und dem spekulativen Interesse geht [übrigens] das empirische voraus. Dieses entspricht unmittelbar der Erfahrung und erfreut sich an der Vielheit, an den Kontrasten, an dem unterhaltenden Wechsel der beschauten Dinge. Einerseits entwickelt sich nun bei fortschreitendem Nachdenken über die Erfahrungsgegenstände das spekulative Interesse, indem der Beschauende in den anscheinenden Spielen des Zufalls Gesetze des Zusammenhangs und des Fortschritts zu entdecken sucht, anderseits aber bei ruhender Kontemplation, bei verweilender Betrachtung der Dinge das ästhetische Interesse, indem der Beschauende von dem Unterschiede der Verhältnisse getroffen wird und aus der Masse des Häſslichen und Unbedeutenden das Schöne hervorhebt. (X. 88, 224; XII. 100.)

12. Obgleich nun theoretisches Wissen und ästhetisches Urteilen gänzlich verschieden sind: so soll doch hiemit nicht geleugnet werden, daſs jenes helfen könne, um dieses zur Deutlichkeit zu bringen. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daſs eine bessere Ästhetik nicht eher, als im Gefolge einer besseren Psychologie erscheinen werde; schon darum, weil ja die Ästhetik von hineingetragenen Irrtümern falscher Psychologie leidet, die nur durch wahre Psychologie können fortgeschafft werden.[8] Der Verfasser, der vieljährige Nachforschungen wegen der letzteren angestellt hat, glaubt wahr-

zunehmen, daſs die Verschiedenheit der Gemütszustände bei verschiedenen ästhetischen Urteilen, und hiermit auch die Übergänge und Mischungen dieser Zustände, ungleich mannigfaltiger seien, als man es sich ohne spekulative Psychologie irgend mag vorstellen können. Alles dies Verschiedene gesondert, und deutlich, festzuhalten, und jedes Einzelne in seiner ganzen Bestimmtheit zu erkennen, dies scheint einen Grad von Ausbildung des spekulativen Denkens zu erfordern, dessen Mangel sich durch bloſs ästhetische Betrachtung schwerlich ersetzen läſst. (I. 347; VI. 95.)

II.

Die Methode der Ästhetik.

13. [Die Principien des Geschmacks sind die unwillkürlichen Wertbestimmungen des Schönen, Häfslichen u. s. w.] Die Methode [der Ästhetik] mufs sich nach dem Eigentümlichen dieser Principien richten, zuvörderst schon, um sie vollständig zu finden, und auf ihre einfachsten Ausdrücke zurückzuführen. Bei gehöriger Sorgfalt kann man die [einfachsten] ästhetischen Verhältnisse absichtlich und mit Bewufstsein konstruieren*; man kann ein ganzes Feld,

* Man denke einmal alle wirklichen Töne und Laute, alles Hörbare, hinweg! Das kann man; aber die Möglichkeit, dafs Töne gehört werden könnten, kann man nicht läugnen. Wären die Vorstellungen aller Töne dem Menschen angeboren, könnte er durch blofse Spontaneität je zwei und je drei oder vier solcher Vorstellungen ins Bewufstsein bringen; hörte er dagegen niemals ein Instrument, niemals eine Singstimme: gleichwohl würde, gerade wie jetzt, die Quinte das der Oktave in Hinsicht der Konsonanz am nächsten stehende Intervall sein, die falsche Quinte dagegen die stärkste Dissonanz ergeben, und auch für ihn würde es nicht mehr und nicht weniger als zwei reine Akkorde geben können. So wie die Verhältnisse der Intervalle, so stände auch die Notwendigkeit, den Leitton nach oben, die kleine Septime aber nach unten hin aufzulösen, a priori fest, ob nun in diesem Augenblick wirkliche Saiten und Ohren verhanden sind oder nicht. Denn die Gründe, warum dies alles so sein mufs, sind ganz allgemein, und für den körperlosen Geist genau die nämlichen, wie bei uns sinnlichen Menschen. Folglich bleiben auch alle Regeln der

worin ästhetische Gegenstände vorgekommen sind, durchsuchen, um alles, was auf diesem Felde möglich ist, vollständig zusammenzustellen. Dieses ist eben die Pflicht der allgemeinen Ästhetik, die zwar ihre Schuld noch beinahe nirgends anders, als in Ansehung der harmonischen Grundverhältnisse der Töne, mit Präzision gelöst hat. (VIII. 217; VI. 357.)

14. Mit der Kenntnis des Gegebenen hängt die Ästhetik ihrem Ursprunge nach nicht weiter zusammen, als insofern wir dadurch veranlafst werden, uns Begriffe vorzustellen, welche ohne alle Rücksicht auf ihre Realität, den Beifall oder das Mifsfallen erwecken. Zwar ist es also den ästhetischen Elementen nicht wesentlich, aus der Erfahrung zu stammen: gleichwohl bietet die Erfahrung dieselben nicht selten dar, und zwar nicht blofs an [Kunstwerken und] Naturgegenständen, sondern auch im Laufe des menschlichen Lebens; in den Beschäftigungen, Spielen, Sitten, im Umgange, im Gespräche, in der Anordnung von Festlichkeiten u. s. w. Wer dieses Gegebene beschaut, beurteilt, und als bildsam betrachtet, der findet, der erzeugt selbstthätig die ästhetischen Begriffe.* (I. 49, 155; XII. 136; I. 558.)

Musik gerade so unwandelbar stehen, wie die Geometrie ohne Körperwelt. — Desgleichen denke man alle Farben hinweg; aber die Möglichkeit der Farben kann man nicht leugnen, folglich auch nicht den Satz, dafs das Farbendreieck zwei Dimensionen, hingegen die Tonlinie nur eine Dimension habe. Nichtsdestoweniger beziehen sich alle diese Sätze auf vorausgesetzte Töne und Farben, die wirklich gehört und gesehen werden könnten. (V. 505, 506; VI. 93, 94.)

[Vgl. auch VIII. 218.]

* In Ansehung des Sittlichen hatte Kant vollkommen klar eingesehen, dafs man es nicht von der Erfahrung, nicht von der menschlichen Natur, nicht von Beispielen zu lernen habe. (Man vergleiche seine Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, im Anfange des zweiten Abschnitts.) Aber das Sittliche ist in Ansehung seiner ersten Gründe nur ein spezieller Fall des Ästhetischen. (I. 149.)

15. Die ursprünglichen ästhetischen Urteile über die einfachsten Elemente des Schönen und Häſslichen, obschon keineswegs neu, müssen in der Wissenschaft nicht als bekannte Thatsachen, auf die man sich beruft, (da würden sie mit tausend Verfälschungen zum Vorschein kommen,) behandelt werden, sondern man muſs sie gleichsam wie von neuem in sich erzeugen, indem man auf bestimmt vorgelegte Verhältnisse sein Augenmerk richtet, man muſs in die Auffassung derselben versetzt werden, so daſs man des einem jeden einzelnen Verhältnisse ursprünglich eigenen, specifischen Beifalls und specifischen Miſsfallens inne wird. Hier ist wirklich etwas, was man figürlich redend Anschauung nennen könnte. Nur geht es nicht der Untersuchung voran, sondern es ist das Werk der geführten Untersuchung. (VI. 357; I. 343; VIII. 19; IX. 377.)

16. Erwägt man, daſs verschiedene Künstler, deren einer oft wenig Geschmack zeigt an der Kunst des andern (z. B. Dichter und Musiker oder Musiker und Maler), auf ganz ungleiche Weise nach dem Schönen streben: so unternimmt man es nicht, auf die Frage, was ist das Schöne? einerlei Antwort für alle Fälle zu geben; sondern man teilt die Frage, bis man zu mehrern einfachen Urteilen des unmittelbaren Vorziehens und Verwerfens gelangt. Diese sucht man vollständig zu gewinnen und in völliger Genauigkeit zu erkennen, um sie den Künstlern als dasjenige Musterhafte darzubieten, womit sie ihre Produktionen zu vergleichen haben. Die Hauptsache ist, daſs man die Verschiedenheit der Quellen anerkenne, woraus das Schöne flieſset, und nicht Einheit erkünstele, wo sie nicht ist. Die mystische Anschauung dagegen setzt voraus, das Schöne sei nur eins, und finde sich bei dem Urwesen dergestalt, daſs mit der unmittelbaren Erkenntnis des letztern uns auch

das Schöne selbst zugänglich sei. Die Empiriker halten sich wiederum an vorhandene Werke der Natur und Kunst, welche sie zwar unter einander, aber mit keiner Art von allgemeinen Musterbegriffen verglichen wissen wollen. Wir haben daher eine richtige Mitte zu suchen zwischen mystischer Anschauung und Empirismus. Alle Spekulation, die nicht auf einem festen, d. h. unbestreitbar gegebenen Grunde beruht, ist leeres Hirngespinnst; und selbst als Übung im Denken nur von zweideutigem Werte. Andererseits ist reine Empirie Erfahrung ohne Vermischung mit dem Hinzugedachten; aber es gibt eigentlich keine rein empirische Wissenschaft, denn in jeder entwickelt sich sogleich der Antrieb zu metaphysischen Begriffen, als Formen der Erfahrung. (I. 41, 42, 148; VI. 19; VII. 608, 609.)

17. Das Vorstehende ist nun zwar hoffentlich deutlich genug, um demjenigen, der nach Ästhetik fragt, zu sagen, wo er sie zu suchen hat. Psychologische Analysen sind es, an die er nicht bloſs sich wenden, sondern die er selbst vornehmen muſs. Diese Analysen bestehen aber nicht in Beantwortungen ungereimter Fragen, z. B. was wohl der Sinn, und die Phantasie, und der Verstand, und das Gefühlsvermögen beim Auffassen des Schönen thun mögen; wer sich noch mit diesen Fabeln trägt, dem bleibt die Wahrheit versteckt hinter der Fabel. Sondern die Vorstellungsreihen muſs er auseinander nehmen, welche das Kunstwerk ineinander verwoben hatte; und sie teils einzeln, teils ihre Verknüpfung studieren, solange, bis er die Elemente des Schönen und dessen Bedingungen findet.*[9] (II. 115, 116.)

* Das macht nun freilich keine andere Kunst so leicht, als die Musik; denn bei dieser hat man nur nötig, die Partituren zu lesen, um Diskant, Alt, Tenor und Baſs einzeln vor sich zu haben. So liegt selbst die künstlichste gewaltig einstürmende Fuge bis in ihre letzten

Wer durch Analyse gegebener Kunstwerke wirklich lernen, und zwar zur Ästhetik lernen will: der ist weder Bewunderer, noch Kritiker, wohl aber gestattet er der Analyse, jeden Faden des Kunstgewebes besonders hervorzuziehen; damit die sämtlichen oft sehr verschiedenen Verhältnisse ans Licht treten, in welchen das Schöne seinen Sitz hat, und in deren Zusammenwirkung die Kraft des Kunstwerkes liegt. (I. 136.)

18. Sucht man nun die Principien der Ästhetik, das heifst, die einfachsten ursprünglichen Bestimmungen dessen, was an Objekten als solchen unwillkürlich gefällt oder mifsfällt: so kann ein doppelter Fehler begegnen; indem erstlich wegen zuweit getriebener Abstraktion die Gegend überschritten wird, wo die Principien liegen; zweitens wegen mangelnder Abstraktion von dem, was man bei Seite setzen sollte, die ästhetischen Urteile mit Erregungen von Lust und Unlust verwechselt oder doch vermischt werden. [Von der zu weit gehenden Abstraktion soll weiterhin gesprochen werden.* Hier wollen wir vor der Hand beachten, dafs] alle ästhetischen Gegenstände bei günstiger Gemütslage auf den Gemütszustand wirken. Hat man nun vom Subjektiven

---

Bestandteile aufgelöst vor Augen; sie vermag nicht irgend ein Geheimnis zurückzuhalten, wenn nur derjenige, der sie studiert, aus der Statik des Geistes die Verschmelzung vor der Hemmung, und aus der Mechanik des Geistes die Reizbarkeit der rhythmisch gebildeten Vorstellungsreihen kennt. Weit schwerer ist's, dem wahren Wesen andrer Künste durch die psychologische Analyse auf die Spur zu kommen. Dennoch sollte der psychologische Grund des Schönen im Raume aus der Mechanik des Geistes klar genug sein, um die ästhetischen Werte der uns bekannten Hauptumrisse gehörig bestimmen zu können, wenn einer, mit Geometrie und Psychologie ausgerüstet, die Analyse unternähme. Die Poesie bietet sich eher zu analytischen Beobachtungen dar. (II. 116, 117.

* [S. in den folgenden §§ 41—43.

nicht abstrahiert: so wird man in den Erregungen die Prinzipien der Ästhetik suchen; und sie deshalb verfehlen. (I. 131, 132.)

Denn das Schöne soll gegenständlich oder objektiv sein: daher wird, um es zu genauerer Kenntnis hervorzuheben, nötig, jene subjektiven Gemütszustände abzusondern, durch welche es anscheinend Prädikate bekommt, die in die verschiedensten Gattungen des Schönen zugleich eingreifen. Man nennt es z. B. bald prächtig, bald lieblich, bald niedlich; welche Prädikate ebenso gut einem Werke der Poesie, als der Plastik, als der Musik zukommen können, wobei deshalb weder für poetische Gedanken, noch für plastische Umrisse, noch für musikalische Töne irgend eine sie selbst betreffende Bestimmung gewonnen wird. Um das objektive Schöne und Häſsliche in der Poesie zu erkennen, müſsten Unterschiede solcher und anderer Gedanken nachgewiesen werden; es muſs also wenigstens von Gedanken überhaupt die Rede sein. Um das objektive Schöne und Häſsliche in der Plastik zu erkennen, müſsten Unterschiede solcher und anderer Umrisse nachgewiesen werden; es müſste also von Umrissen die Rede sein. Um das Schöne und Häſsliche in der Musik zu erkennen, müſsten Unterschiede solcher und anderer Töne nachgewiesen werden; es müſste also von Tönen die Rede sein. Nun enthalten die Prädikate prächtig, lieblich, niedlich (und viele ähnliche) nichts von Tönen, Umrissen, Gedanken; sie geben also auch nichts zu erkennen vom objektiven Schönen, weder in der Poesie noch Plastik, noch Musik. Wohl aber begünstigen sie die Einbildung: es gebe ein objektives Schöne, welchem Gedanken, Umrisse, Töne gleich zufällig seien; und dem man sich annähern könne, indem man poetische, plastische, musikalische Eindrücke von ähnlicher Art zugleich empfange,

die Gegenstände aller allmälig schwinden lasse, und nur die erregten Gemütszustände zu verlängern suche.* (I. 129, 130.)

19. Man fängt nach KANT gewöhnlich damit an, das Schöne vom Erhabenen zu unterscheiden. Man sieht also das Schöne im engern Sinne als eine Art an, zu welcher das Ästhetische der Gattungsbegriff sein würde. Dies Schöne im engern Sinne soll durch seine Form gefallen, die in der Begrenzung bestehe; das Erhabene dagegen auch an formlosen Gegenständen zu finden sein, welche auf die Vorstellung des Unbegrenzten führen. Hierbei wird aber sogleich eingeräumt, daſs mit der Auffassung des Erhabenen eine Gemütsbewegung verbunden sei; wie natürlich, indem dasselbe uns über das Gemeine hinwegsetzt. In der That aber ist das Erhabene eine echte Species des Schönen; denn es entsteht, wenn in dem Schönen die Gröſse vorwiegt, die Gröſsenverhältnisse selbst gehören aber zu den Elementen des Schönen. (I. 132; V. 73.)

20. Verwandt mit jenen beiden Arten des Ästhetischen sollen (nach KRUGS Ästhetik, § 31 u. s. f.) sein: das Hübsche, das Reizende, das Anmutige, das Niedliche, das Schmückende, das Groſse und das Kolossale, das Edle, das Feierliche, das Prächtige und das Majestätische, das Pathetische, das Rührende, das Wunderbare. Doch ist hier besonders zu bemerken, daſs in dieser ganzen Reihe dasjenige, welches gleichviel, ob im groſsen oder im kleinen, erheben, erheitern, rühren, — überhaupt erregen soll, als schon vorhanden angenommen, jedoch keineswegs nachgewiesen wird.**[10] (I. 132, 133.)

* Das ist der Weg zur mystischen Anschauung! Wenn sie bekennt, das Nichts angeschaut zu haben, so hat sie beinahe Recht.

** Die Begriffe des Tragischen und Komischen gehören nicht in diese Reihe, [wohin KRUG sie stellt,] sondern zur Kunstlehre. Schreck

21. Und ebenso, wie von diesen Prädikaten, welche von der Erregung hergenommen sind, mufs man, damit der unrechte Weg desto sicherer vermieden und durch vollständige Entdeckung der ästhetischen Elemente eine allgemeine Ästhetik möglich gemacht werde, durchgängig das Schöne von dem Stoff, an welchem, und den Bedingungen, unter welchen es erscheint, genau unterscheiden.[11] (I. 132, 346.)

Grofse und vielfach zusammengesetzte Gegenstände der Kunst haften an irgend einem Stoffe; und in die Kritik mischt sich eine Menge von Fragen, ober der Stoff passend, ob die Vorteile, welche er darbieten konnte, im Kunstwerke benutzt sind: diejenigen Fehler, welche gegen die richtige Behandlung des Stoffes sind begangen worden, verraten sich am leichtesten und auffallendsten. Das alles lenkt ab von der eigentlichen Auffassung des Schönen; denn die Bedingungen, unter denen der Stoff zur Darstellung des Schönen sich gebrauchen läfst, sind ganz und gar verschieden von den ästhetischen Elementen selbst, die an dem Stoff sollten dargestellt werden. Es kann also nur Verwirrung entstehen, wenn die technischen Regeln, nach welchen die Geschicklichkeit des Künstlers zu beurteilen ist, verwechselt werden mit den Principien der Ästhetik. (I. 135, 342.)

22. Die wissenschaftlichen Schwierigkeiten, oder diejenigen, welche selbst dem Kenner des Schönen im Wege stehn, wenn er eine Ästhetik aufzustellen übernimmt,[12] liegen nicht hauptsächlich in dem systematischen Gefüge; dies wird vielmehr durchgängig in der Ästhetik von der leichteren Art sein, wozu selten mehr als logische Bestimmtheit und Ordnung gehört. Die gröfseren Schwierigkeiten werden

---

und Lachen sind Affekte, die an sich mit dem Schönen nicht zusammenhängen; ihre Benutzung ist Sache der Kunst; und kann, ohne die letztere in Betracht zu ziehen, nicht verstanden werden.

in zwei Klassen zerfallen. Teils rühren sie her von der Auffassung der Kunstwerke, oder was in der Natur ihnen ähnlich ist; teils von der Nachbarschaft der Metaphysik. An den Kunstwerken übt sich am meisten das ästhetische Urteil, weil hier die Aufmerksamkeit vorzüglich stark auf das Gefallende und Mifsfallende gerichtet wird. Aber das Starke ist darum nicht das Reine, am wenigsten das Einfache; und der Unterricht, welchen die Kunstwerke geben können, fängt an bei dem Höchstzusammengesetzten, während er, als Unterricht betrachtet, bei den Elementen beginnen sollte. Daher ist er nicht verständlich; und er wird um so weniger verstanden, je voreiliger der Trieb zur Nachahmung sich regt. Indem ferner die dadurch veranlafsten Versuche zur Kritik auffordern: kann [wie soeben (§ 21) bemerkt wurde] nur Verwirrung entstehen, wenn die technischen Regeln, nach welchen die Geschicklichkeit des Künstlers zu beurteilen ist, verwechselt werden mit den Principien der Ästhetik.* (I. 342.)

---

* Der erste, am allgemeinsten wirksame Grund, woraus die bisherige Verwirrung in der Ästhetik entsprungen ist, und wodurch sie unterhalten wird, ist dieser: man ist ausgegangen von der Thatsache, dafs über Sachen des Geschmacks verschieden geurteilt wird; man wünscht aber, zu einer sichern Entscheidung zu gelangen; und nun betrachtet und behandelt man die Ästhetik als eine, der vorhandenen unsicheren Beurteilung über das Schöne in Natur und Kunst vorgeschobene, und zum Dienste derselben bestimmte Wissenschaft. Darum fängt jeder damit an, von seinen schon gefällten Kunsturteilen[13] rückwärts zu gehen, sie zu zergliedern, von ihnen allerlei zu abstrahieren, alsdann hält er das Einfachste, was er auf diesem Wege findet, für Elemente des Schönen, und sucht diese nun wieder allmälig zusammenzusetzen. Über ein solches Verfahren sagt KANT (Kritik der r. V. S. 35 [HARTENSTEINS Ausgabe der Werke, Bd. II. S. 60]) sehr richtig: „die Deutschen sind die einzigen, welche Ästhetik nennen, was andre Kritik des Geschmacks heissen; es liegt dabei eine ver-

23. Die Metaphysik, mit welcher die Ästhetik, wegen der völligen Ungleichartigkeit der Principien, sich rein auseinandersetzen sollte, wird gerade im Gegenteil schon durch das Erstaunen über die Kunstwerke und über das Genie der Künstler, in dies ihr fremde Gebiet hineingezogen. Man fragt bald nach der Natur des Schönen, die sich ja als etwas so mächtig Wirkendes ankündige, — bald nach dem Ursprunge der Kunst, von welcher das Schöne entweder erzeugt, oder nachgebildet, auf jeden Fall zur Erscheinung gebracht werde. — Wären nun auch nicht diejenigen, welche sich mit solchen Fragen am meisten beschäftigen, ohnehin angefüllt von mancherlei mythologischen Vorstellungsarten, und dadurch disponiert, dergleichen in die Beantwortung jener Fragen einzumischen: so liegt dennoch schon in den aufgeworfenen Fragen selbst ein mythologischer Keim, dessen Entwickelung zu falschen Anwendungen der Metaphysik verleiten muſs.

Was erstlich die Natur des Schönen anlangt: so legt man demselben eine reale Kraft unter, ja man verwechselt es wohl gar selbst mit dem Realen, weil man meint, zu den Wirkungen des Schönen eine Ursache hinzudenken zu müssen. Dieser Schluſs ruft denn allerdings die Metaphysik herbei; aber nicht, um die vermeinte Ursache vollends kennen zu lehren, sondern um das Unvorsichtige des Schlusses zu zeigen. Denn teils bedarf der Begriff der Urschen, vollends der äuſsern, auf uns einwirkenden Ursachen, sehr starker Berichtigungen; teils ist es eine arge Erschleichung, statt der Ursachen überhaupt, eine eigne, alles manigfaltige

---

fehlte Hoffnung zum Grunde, die kritische Beurteilung des Schönen (die schon da ist) unter Vernunftprinzipien zu bringen. (I. 342, 343.)

[Über die Verschiedenheit des Kunsturteils und des Elementarurteils s. unten § 37.]

Schöne gemeinschaftlich begründende, reale Ursache unterzuschieben.

Zweitens, um nichts besser ist es, das Genie des Künstlers, und ebenso die Kraft zur Tugend für besondere Seelenskräfte zu halten, die man wohl gar aus dem Zusammenhange mit anderen geistigen Thätigkeiten herausreifsen und ihnen allen als das sie beherrschende entgegensetzen dürfte. Gegen eine solche, den Begriff der Seele zerrüttende Vorstellungsart, mufs abermals die Metaphysik protestieren; welche, falls sie schwach genug wäre, sich diese, und die vorige, mythologische Ansicht aufdringen zu lassen, dadurch würde in Grund und Boden verdorben werden. (I. 342—344.)

24. Hat aber einmal eine falsche Metaphysik sich gebildet, welche, wider die wahre Natur dieser Wissenschaft, Anspruch macht, in der allgemeinen Ästhetik irgend etwas zu bestimmen: so mufs dieses hinwiederum die Ästhetik zerrütten. Denn nun glaubt man theoretische Gründe zu besitzen, aus welchen, was gefallen und was mifsfallen müsse, sich beweisen lasse: dadurch aber wird das natürliche und ursprüngliche Urteil noch gewisser verfälscht, als durch gemeine Vorurteile und Gewöhnungen.

Deshalb mufs selbst von demjenigen, was sonst treffliche Kenner des Schönen irgend einer Gattung, sei es durch Worte oder in Werken gelehrt haben, sorgfältig das abgerechnet werden, was sie um irgend welcher metaphysischer Meinungen willen für schön zu halten sich verleiten liefsen. (I. 345.)

25. Sollte es uns nun begegnen bei diesem Verfahren, auf Wahrheiten zu kommen, die man veraltet, und gemein nennen möchte, — dergleichen vielleicht mancher schon in dem Vorstehenden durchschimmern sieht: — so kennen wir,

zuvörderst, keine neuen Wahrheiten, — als ob dieselben Werke der Zeit wären; was aber die gemeinen, und längst bekannten Wahrheiten anlangt, so sind uns diese, weil sie uns in Gemeinschaft mit den Menschen und deren eingewurzelten Gefühlen setzen, in dieser praktischen Hinsicht sehr viel theurer, als die, welche der Eigenliebe des Entdeckers schmeicheln könnten. (I. 420.)

Eine andere Unbequemlichkeit, daſs nämlich weder die bloſse Erkenntnis, noch die einfachen Geschmacksurteile, in einer erhabenen Sprache verkündet sein wollen, ist für uns ebenfalls keine. Sehr gern überlassen wir den Dithyrambenstil, der neuerlich in die deutsche Prosa eingeführt ist, denjenigen, welche dafür einen würdigen Gegenstand besitzen. Begeisterung allein bringt selten ein Kunstwerk zur Vollendung; am wenigsten ist sie im Stande, Ästhetik zu lehren. So wird denn auch [durch eine Ästhetik in dem eben dargelegten Sinne] niemand erwärmt, ergriffen, begeistert werden — wie man das, gleichsam als ein Recht, zu fordern pflegt, wo von Ästhetik die Rede ist. Diese Erwärmung bleibt vielmehr den Kunstwerken eigentümlich, welche aus tausend unsichtbaren Quellen auf einmal das Schöne hervorgehen lassen, und dadurch tausende von ästhetischen Urteilen, deren keins zur Reife kommt, in ein unbestimmtes Gefühl verschmelzen.* (I. 421, 160, 343.)

* Wovon man hintennach durch jene Kritik des Geschmacks sich vergeblich eine genaue Rechenschaft zu geben sucht.

III.

Die Principien der Ästhetik.

26. Die bloſse Vorstellung eines Gegenstandes, ohne den Zusatz des Vorziehens oder Verwerfens, heiſst eine theoretische; bleibt es dabei allein, so wird der Gegenstand als ein gleichgültiger vorgestellt. Hingegen der Zusatz: vorzüglich oder verwerflich, gibt dem Gegenstande, als dem logischen Subjekte, ein Prädikat. Die Verbindung zwischen Subjekt und Prädikat heiſst nun bekanntlich allemal ein Urteil. Diejenige Art von Urteilen aber, welche das Prädikat der Vorzüglichkeit oder Verwerflichkeit unmittelbar und unwillkürlich, also ohne Beweis und ohne Vorliebe oder Abneigung, den Gegenständen beilegt, heiſst ästhetisches Urteil. (II. 74.)

Wie aus Sand, Kies und Erz die Edelsteine, so scheiden sich aus den wandelbaren Gemütsbewegungen die unveränderlichen, von keiner Individualität, sondern nur von der Qualität des Vorgestellten abhängigen ästhetischen Urteile allmälig heraus; und werden für die Gefühle dasselbe, was für das theoretische Denken die Produkte des sogenannten Verstandes sind. Aber die Ausscheidung geschieht nicht rein, und bleibt nicht rein. Das Schöne und das Beliebte,

das Gute und das Angenehme werden immer von neuem verwechselt. (VI. 374.)

27. Um nun ein Geschmacksurteil rein zu haben, achte man auf das Veränderliche der Zustände, in welche es das Gemüt versetzt. Dies Veränderliche sondere man ab; es kann dem Geschmack nicht wesentlich sein. Aber die Auffassung des Gegenstandes muſs bleiben in ihrer Schärfe, damit geurteilt werden könne: das reine ästhetische Urteil setzt vollendetes Vorstellen des Gegebenen voraus. Das Ganze muſs als ein Geschlossenes überschaut sein, und das Ergötzen, dieser schwebende, wandelbare Gemütszustand muſs aufgehört haben. Bleibt in dem Urteile etwas von seinem Einflusse zurück: so ist der Geschmack ebensowohl bestochen, als nach den thränenreichen Rührspielen; und es kommt dabei nur auf den Unterschied an, wie leicht und willig sich das Individuum dem Ergötzen oder der Rührung hingibt; die Verfälschung des Geschmacks, der nun kein objektives Urteil mehr fällen kann, ist hier wie dort gleich groſs; und über einen so bestochenen Geschmack läſst sich nicht disputieren; es sei denn, daſs jemand sich zu Auktoritäten herbeilieſse. Das echte ästhetische Urteil erfordert eine Stetigkeit des Blicks, eine gleich gehaltene Klarheit des Geistes, die den wenigsten Menschen so natürlich ist, daſs sie lange bestehen könnte ohne absichtliche, von den herrschenden, appercipierenden Vorstellungsmassen ausgehende Anstrengung. Weder die ersten, noch die letzten Empfindungen, welche ein Kunstwerk erregt, sind also die rein ästhetischen; jene nicht, weil der Gegenstand noch nicht vollständig gefaſst ist, weil die Masse noch drückt; diese nicht, weil die Aufmerksamkeit ermüdet ist und schwindet. (VIII. 13; VI. 378, 379.)

28. Das ästhetische Urteil folgt allenthalben — leise oder

laut, — nach jedem vollendeten Vorstellen, wenn dasselbe nicht sogleich im Wechsel verschwand, und erneuert sich, als Effekt des vollendeten Vorstellens, bei jeder Erneuerung desselben. Es liegt zwar nicht im bloſsen Wahrnehmen; Beifall, Miſsfallen, dies ist ein Ausspruch über, nicht ein Versinken in den Gegenstand. Aber das Vorgestellte dieses Urteils unterscheidet sich eben dadurch, daſs es vollendet, ungehemmt vorgestellt wird, von dem gegen die Hemmung aufstrebenden Begehrten. Das Vorgestellte im Geschmacksurteil muſs aber auch abgetrennt von diesem Urteil, d. h. ohne Beifall oder Miſsfallen, lediglich als Gegenstand der Erkenntnis, nur theoretisch vorgestellt werden können; als dasjenige, worauf eben das hinzutretende Urteil sich richte: dadurch ist es geschieden von dem Angenehmen und Unangenehmen, das nur im Gefühl selbst ergriffen werden kann. (X. 56; VIII. 18, 21.)

29. Die Bedingung des vollendeten Vorstellens ist unerläſslich; aber Beifall oder Miſsfallen wird dadurch erweckt ohne alle Rücksicht auf die Realität des Vorgestellten. Jedermann weiſs, daſs ein ästhetisches Verhältnis das nämliche bleibt, ob es nun bloſs vorgestellt oder äuſserlich wahrgenommen wird. (I. 49; VII. 191.)

Alles Schöne existiert im Zuschauer. Es wird ihm zugemutet, daſs er die einzelnen Vorstellungsreihen, seien es Stimmen, oder Figuren, oder Charaktere samt ihrem Handeln, in sich selber ebenso genau und reinlich gestalte, wie das Kunstwerk sie ihm darbietet. Dann wirkt das Zusammentreffen der verschiedenen geistigen Bewegungen, (welches er im Augenblicke zu verlieren fürchtet und doch wieder gewinnt,) das echte Gefühl des eigentümlichen Beifalls, welchen das Kunstwerk für sich, und ohne noch auſser sich etwas anderes zu bedeuten, hervorbringt; und so erzeugt sich das Schöne, das auſser der Vorstellung gar

nicht einzelne, sondern immer einen, vermittelst möglicher Zusammenhänge veranlassen, der sich in dem Objekt verliert, begriffen sein mögen. (I. 59; II. 114.)

30. So, wie überall, liegt auch beim Schönen das Gefühl nirgends anders als in den Vorstellungen selbst; es ist ein Zustand, worin sie einander gegenseitig und zusammengenommen versetzen. Eben deshalb liegt es aber in der Seele, welche eine ist in ihren gesamten Vorstellen.* Gefühle sind als ästhetische Prädikate von Gegenständen freilich nur dann zu betrachten, wenn die mehreren zugleich aufgeregten Vorstellungsreihen aus der notwendigen Auffassung der Gegenstände hervorgehen. Das Gefühl ist also kein Gegensatz, sondern ein Zusatz zur Anschauung; und eben deshalb ist es noch nicht das ästhetische Urteil selbst, aber es läfst sich in die Form des Urteils bringen und wissenschaftlich behandeln, da beim Ästhetischen das Vorgestellte von dem Prädikate, welches Beifall oder Tadel ausdrückt, sich mufs sondern [theoretisch vorstellen] lassen. Dies ist ein unendlicher Vorzug in praktischer Hinsicht. (II. 173, VI. 191; X. 56; II. 213; V. 73.)

31. Das Geschmacksurteil ist vielleicht die gröfste aller psychologischen Aufgaben. (III. 45.)

[Die Ästhetik selbst hat jedoch mit der theoretischen Erklärung desselben nichts zu schaffen; sie nimmt das ästhetische Urteil als gegebene, fertige Thatsache hin, die ihr, im Hinblick auf seine ursprüngliche Evidenz, einen sichern, festen Ausgangspunkt darbietet. Die Ergebnisse der nächsten Erwägungen lassen sich nun folgenden drei Hauptsätzen der Ästhetik unterordnen:]

I. Nur über Verhältnisse, niemals aber über irgend

* [Vgl. V. 30–32.]

etwas, das als einfach vorgestellt wird, ist ein ästhetisches Urteil möglich.

II. Jedes Urteil dieser Art ist evident und tritt als ein singuläres auf, und die Sphäre seiner Anwendung ist ihm ganz zufällig.

III. Jede Abstraktion, die von mehreren ästhetischen Urteilen zugleich ausgehend etwas logisch Höheres sucht, verliert allen ästhetischen Wert, wofern jenen Urteilen nicht aus Mangel an Präzision etwas Fremdartiges beigemischt war. (III. 381.)

I. Hauptsatz: Nur über Verhältnisse, niemals aber über irgend etwas, das als einfach vorgestellt wird, ist ein ästhetisches Urteil möglich.

32. Man sieht ohne Mühe, dafs schöne Gegenstände Verhältnisse in sich tragen; als da sind Verhältnisse des Umrisses an der Bildsäule, der Charaktere im Drama, der Töne in den Akkorden der Musik. Nun fragt sich: ist es notwendig, ist es allgemein, dafs jedes ästhetische Urteil auf den Verhältnissen seines Gegenstandes beruhen mufs? Dies weifs man nicht. Die Notwendigkeit läfst sich nur durch die Unmöglichkeit des Gegenteils beweisen. Das heifst: wenn der ästhetische Gegenstand keine Verhältnisse in sich trüge, so wäre im Begriffe desselben ein Widerspruch. Und so ist es. Denn zu der theoretischen Auffassung mufs etwas hinzukommen, damit sie übergehe in eine ästhetische. Zu dem Gegenstande soll aber nichts hinzukommen; sondern er mufs so wie er ist, ohne Weiteres, unmittelbar, (nicht etwas vermöge eines Beweises,) gefallen oder mifsfallen. Also wäre die unmittelbare Auffassung des Gegenstandes zugleich theoretisch und ästhetisch. Aber das widerspricht sich. Die theoretische (etwa des

Gegenstand, der die Empfindung als einen [illegible] und [illegible] Körper [illegible] gleichgiltig, [illegible] ästhetisch. Die nämliche ganz unmittelbare Auffassung des Gegenstandes wird also ästhetisch und nicht ästhetisch zugleich, ohne irgend einen Grund des Unterschiedes.* (II. 372.)

23. Man halte für einen Augenblick jenen Widerspruch fest, dass dem Gegenstande, dem Gleichgiltigen, etwas fehlen müsse, um ihn selber, den Gefallenden oder Mifsfälligen; und denke sich eine Ergänzung, welche zu ihm, dem Gleichgiltigen, hinzukommend, aus ihm mache es selbst, das Gefallende oder Mifsfallende. So würde das Vorgestellte im Geschmacksurteil aus dem Gleichgiltigen und der Ergänzung zusammengesetzt sein. Da wäre die Ergänzung, als Teil des zusammengesetzten Vorgestellten, selbst ein Vorgestelltes. Und so müfste auf sie angewendet werden, was zuvor festgesetzt war: nämlich, dafs das Vorgestellte des Geschmacksurteils sich auch rein theoretisch, als ein Gleichgiltiges solle auffassen lassen. Daraus geht hervor, dafs **jeder** Teil dessen, was, als zusammengesetzt, gefällt oder mifsfällt, für sich und einzeln genommen gleichgiltig, — mit einem Wort, dafs die **Materie** gleichgiltig, die **Form** hingegen der ästhetischen Beurteilung unterworfen sei. — Die einfachsten Beispiele sind hier die besten. Was ist z. B. in der Musik

*Wendet man die Methode der Beziehungen an: so erfährt man das, was man schon wufste; nämlich: man soll nach ihr den Gegenstand nicht einfach, sondern vielfach setzen; und in der Vielheit, im Zusammen des Vielen, soll das Gefallende und Mifsfallende liegen, das heifst: in den Verhältnissen. Die oben im Texte folgende Beweisform gibt eine erleichternde Hilfsformel an die Hand, die man der in den „Hauptpunkten der Metaphysik,“ III. 7—10 und in der „Metaphysik,“ IV. 44—55 entwickelten] Hauptformel beifügen kann. (II. 372; VIII. 209.)

eine Quinte, eine Terze, ein jedes beliebiges Intervall von bestimmter musikalischer Geltung? Es ist bekannt, dafs keinem der einzelnen Töne, deren Verhältnis das Intervall bildet, für sich allein nur das Mindeste von dem Charakter zukommt, welcher gewonnen wird, indem sie zusammen klingen. (VIII. 18.)

34. Dafs [jene Teile des gefallenden oder mifsfallenden Zusammengesetzten] nicht gänzlich ungleichartig sein dürfen, sondern im Verhältnis stehen, d. h. eins als die Abänderung des anderen müssen betrachten werden können, läfst sich hier nicht vollkommen erörtern; soviel jedoch ist sogleich klar, dafs sie nicht blofs in einer Summe nebeneinander stehen, sondern einander durchdringen sollen, welches eine Farbe z. B. und ein Ton, oder ein Ton und eine Gesinnung, schwerlich leisten würden, dahingegen Ton und Ton, Farbe und Farbe, Gesinnung und Gesinnung, in einem Denken zugleich vorgestellt, in der That einander gegenseitig so modificieren, dafs Beifall oder Mifsfallen, — und zwar für jedes besondere Verhältnis von besonderer Art, — in dem Vorstellenden hervorspringt. Noch dies mag man bemerken: das Verhältnis darf nicht als solches, durch seinen Exponenten begriffen werden; der, indem er anzeigt, welche Abänderung ein Glied des Verhältnisses in das andere übergehen mache, gerade dadurch zerstückt, was zusammenbleiben mufste. Denke man zu dem arithmetischen Verhältnis 5—7 den Exponenten 2 hinzu: das Verhältnis hat sich in die Gleichung $7 = 5 + 2$ verwandelt, wodurch die 7 zerlegt, und als Glied des Verhältnisses zerstört wird. Das Schöne und Häfsliche wird lediglich in der Zusammenfassung der Verhältnisglieder, also durch die Verschmelzung der Vorstellungen von diesen Gliedern vernommen. (VIII. 19. VI. 357.)

35. Ästhetische Urteile können [somit] nur über Verhältnisse ergehen; und es ist die notwendige Probe ihrer Richtigkeit, daſs der [ästhetische] Wert der Verhältnisse verschwindet, sobald man die Glieder vereinzelt; hingegen wieder hervortritt bei erneuerter Zusammenfassung. Die Probe zeigt das, worauf es ankam; nämlich daſs sich kein Gefühl des Angenehmen oder Unangenehmen (und noch weniger ein Begehren) eingemischt hat; vielmehr die bloſse zusammenfassende Betrachtung den Wert des Gegenstandes erkannt hat, in welchem das Verhältnis liegt. Die Zergliederung eines solchen Gegenstandes kann übrigens nur eine logische Abstraktion sein; wie wenn man die farbigen Stellen eines Gemäldes einzeln betrachten wollte, während gerade die gegebene Verbindung und Anordnung dieser Stellen das Wesentliche des Gemäldes ausmacht. (VIII. 217.)

36. Man prüfe das Urteil: dieses Bild ist schön. Zuvörderst, nicht die Leinwand oder die Pigmente, oder die dadurch reflektierten Lichtstrahlen sind schön, sondern unsere eigene Vorstellung, in welcher die Auffassungen aller Teile des Bildes sich vereinigen. Diese nähere Bestimmung ist ganz ähnlich jener, wo wir, obgleich insgemein vom unangenehmen Winde, vom unangenehmen elektrischen Schlage gesprochen wird, das Unangenehme nicht dem Winde noch dem Funken, sondern unserem Gefühle zuzuschreiben uns genötigt sehen. Allein nun tritt die Verschiedenheit hervor. Unsere Vorstellung des Bildes läſst sich zerlegen in die ganze Summe ihrer Teilvorstellungen; aber von allen einzelnen gefärbten Punkten, die wir sahen, ist kein einziger schön; also auch nicht ihre Summe, solange sie als bloſse Summe gesehen wird. Nun kann man aber wirklich das Bild sehen als eine bloſse Summe sichtbarer Stellen; und ohne Zweifel wird es also gesehen von Tieren, von Kindern,

vom rohen Volke, das, wie man zu sagen pflegt, keinen Sinn hat für das Schöne.* Und auch der Kenner muſs einen Übergang machen von dem Sehen des Aggregats von Farben zu dem Sehen des Schönen in dem Bilde; er muſs sich die Verhältnisse erst herausheben, er muſs der Vorstellung dieser Verhältnisse eine kleine Weile zu ihrer Ausbildung gönnen, ehe der Unterschied zwischen seinem Sehen und dem des Volkes fertig wird. Dieser Übergang gleicht dem vom Subjekte zum Prädikate im ästhetischen Urteile; jenes ist die bloſse Materie des Wahrgenommenen, dieses entspringt in der Auffassung der Form.[14] (VI. 108, 109.)

37. Die ursprünglichen ästhetischen Urteile, wodurch die ästhetischen Elemente (nach dem Sprachgebrauche des Verfassers, [d. h. die einfachsten ästhetischen Verhältnisse]) bestimmt werden, sind nichts weniger, als jene von jedem nach seiner Weise gefällten Geschmacksurteile über Werke der Natur und Kunst. [Sowie diese letzteren Werke selbst zusammengesetzt sind aus gar vielen ästhetischen Verhältnissen, so] enthält auch das Gesamturteil über ein Kunstwerk oder ein Naturschönes jedenfalls unzählige Partial-

* Wirklich möchte es schwer sein, bei den Tieren etwas zu finden, das man ästhetisches Gefühl nennen könnte. Angenehmes und Widriges im strengen Sinne empfinden die Tiere gewiſs. Es scheint also nur eine gewisse Thätigkeit der Reflexion zu fehlen, welche bei ästhetischen Urteilen hinzukommen muſs um Verhältnisse zusammenzufassen und zu sondern. Allein was sind diese bei dem ungebildeten Menschen? Bei dem Wilden sind die ästhetischen und moralischen Auffassungen selten und beschränkt. Wie vielen Gebildeten fehlen ganze Klassen ästhetischer Auffassungen? Und etwas von sittlicher Beurteilung könnte vielleicht auch bei den edleren Tieren vorkommen; wenigstens reicht die Erfahrung nicht zu, um das Gegenteil zu behaupten. In Ansehung der Einbildungskraft, der Sinnenlust und der heftigen, habituellen Begierde ist die Ähnlichkeit zwischen Mensch und Tier weit gröſser, als in Hinsicht des Verstandes, des ästhetischen Gefühls und der überlegten Wahl. (VII. 617; V. 51.)

urteile. Die Beurteilung der Kunstwerke ist [also] — ganz verschieden vom ästhetischen Elementarurteile — stets schwankend. Dafs der Geschmack unsicher ist, weifs man hoffentlich nur aus der Erfahrung. Und bestimmt aus solchen Erfahrungen, wozu die abweichenden Urteile über sehr zusammengesetzte Gegenstände, als über ganze Werke der Kunst oder der Natur, Veranlassung gegeben hatten.* Es ist kein Zweifel, dafs die Anzahl dieser Erfahrungen sich nur vermehren würde, wenn man Beispiele von guten und bösen Charakteren, wie sie etwa in den Schauspielen vorkommen, zur Beurteilung darstellen wollte. Es ist hingegen Hoffnung vorhanden, die Gründe der Unsicherheit zu entdecken, sobald die Elementarurteile bestimmt werden ausgesprochen sein; welche der ästhetische Totaleffekt zusammengesetzter Werke zwar aufreizt, aber nicht gesondert hervortreten, nicht zur Reife kommen läfst, vielmehr, wenn das Werk nicht klassisch ist, sogar unter einander in Widerstreit setzt. Dies gilt allen Künsten, den Werken der Poesie, Plastik, Musik so gut, als der ganzen sittlichen Sinnesart menschlicher Charaktere.[15] (I. 49, 343, 581; VIII. 12.)

* Die [Gesamt]urteile fallen nämlich verschieden aus, wenn ein verschiedenes Licht auf den Gegenstand geworfen — wenn er mit verschiedentlich geteilter und wechselnder Aufmerksamkeit betrachtet wird. Hiergegen können grofse und vielfach zusammengesetzte Gegenstände der Natur und Kunst sich niemals ganz sichern; sie rechnen vielmehr oft selbst darauf, der Zuschauer werde vieles hineinlegen; hiemit überlassen sie manches seiner Apperception, welche gar mannigfaltig nach Individualitäten und Stimmungen auszufallen pflegt. So geben denn solche Gegenstände oft Anlafs zu falschen Deutungen, wodurch vielfältig die Aufmerksamkeit vom Aufsuchen der wahren, einfachen ästhetischen Elemente ganz abgelenkt wird. (I. 134, 343.)

II. Hauptsatz: Jedes ästhetische Urteil ist evident und tritt als ein singuläres auf, die Sphäre seiner Anwendung ist ganz zufällig.

38. Seit ein paar Jahrtausenden ist klar geworden, daſs Logik, Ethik, ja die gesamte Ästhetik Gegenstände zu behandeln haben, worin eine unmittelbare Evidenz hervortritt, welche der Metaphysik ihrer ganzen Natur nach fremd ist, denn in ihr muſs alles Wissen erst durch Beseitigung des Irrtums erworben werden. (I. 272.)

[In der That] besitzt das Schöne und Häſsliche eine ursprüngliche Evidenz, vermöge deren es klar ist, ohne gelernt und bewiesen zu sein, eine Evidenz, ohne welche kein Princip sich als solches behaupten kann. Die ästhetische Notwendigkeit spricht in lauter absoluten, unerbittlich feststehenden Urteilen ganz ohne Beweis, ohne übrigens Gewalt in ihre Forderung zu legen.* Der Grund hiervon ist der, daſs diese Urteile Effekte des vollendeten Vorstellens sind, die sich bei jeder Erneuerung dieses Vorstellens erneuern, und aus denselben Bedingungen stets als dieselben hervortreten müssen.** (I. 124, 341; II. 229; XI. 220; VIII. 21.)

* Plato: *τὴν τοῦ λογισμοῦ ἀγωγὴν ... μαλακὴν, ἅτε χρυσῆν ... ἅτε γὰρ τοῦ λογισμοῦ καλοῦ μὲν ὄντος, πρᾴου δὲ καὶ οὐ βιαίου κ. τ. λ.* (Leges, I. c. VIII; p. 645. a.)

** Einer von den allgemeinsten Einwürfen ist folgender: es werde eine unbedingte Beurteilung von Verhältnissen angekündigt, die gleichwohl bedingt sei durch Abstraktion vom Realen und Reflexion auf die Vorstellungen, die zu Gliedern der Verhältnisse dienen sollen. Um die Verwechselung, worauf dieser Einwurf beruht, fühlbar zu machen, darf man nur fragen: ob es denn wohl jemals eine Erkenntnis oder eine Meinung, vom Unbedingten gegeben habe, die nicht auf ähnliche Weise bedingt gewesen sei durch tausende von Abstraktionen und Reflexionen? Kein Mensch wird geboren mit der Anschauung des Unbedingten; jede wissenschaftliche Darstellung trifft ihre Vor kehrungen, um den Lernenden allmälig auf den rechten Standpunkt

39. Die ästhetischen Urteile haben ursprünglich gar keine logische Quantität, keines derselben lautet ursprünglich als ein allgemeines, so dafs der Satz, durch den der Geschmack sein Gefallen oder Mifsfallen an einem vorliegenden Verhältnisse ausspricht, unter die logischen Formeln: alle *A* sind *B*, — kein *A* ist *B*, gebracht werden könnte. Sollte Allgemeinheit der Charakter eines ästhetischen Urteils sein: so wäre das vollendete Vorstellen des Verhältnisses, worauf es geht, unmöglich. Denn der Blick ins logisch Allgemeine ist ein Blick auf die unabsehbare Mannigfaltigkeit dessen, was in den Umfang eines Begriffes fallen mag können. Dieser Blick findet kein Ende: so wenig, als die Menge der möglichen logischen Determinationen des Begriffs ein Ziel finden kann. Dem Geschmack hingegen liegt nicht mehr noch weniger vor, als die Glieder des Verhältnisses; und wenn diese Glieder Begriffe sind, so dürfen sie, zum Behufe des Urteils nur durch ihren Inhalt gedacht werden, welcher durch seine eigentümlichen Merkmale scharf und deutlich sich wird vorstellen lassen; denn das klare Vorstellen des Verhältnisses darf nicht durch Gegensätze specifischer Differenzen verdunkelt werden, ohne die sich kein Umfang eines Begriffs denken läfst. Das Urteil aber wird eben deshalb nichts von Allgemeinheit wissen, sondern ganz als ein einzelnes, singuläres erscheinen. (VIII. 11, 25, 26, 218.)

40. Es ist mit der Allgemeinheit der Geschmacksurteile wie mit ihrer Ewigkeit und Unveränderlichkeit. Vollendete

---

zu stellen. Steht er auf diesem Punkte, hat er ins Auge gefafst, was man ihm zeigt: dann erwartet man von ihm eine Entscheidung und Anerkennung, die man ihm nicht mitteilen, und die er aus keinen Prämissen folgern kann; darum heifst sie unbedingt, wiewohl sie im psychologischen Sinne eine Menge von Bedingungen hat. Aber freilich, der schwärmerische Geist unserer Zeit ignoriert diese Bedingungen; daher solche Einwürfe! (I. 129.)

Vorstellung des gleichen Verhältnisses führt, wie der Grund seine Folge, das gleiche Urteil mit sich; und zwar wie zu jeder Zeit, so auch unter allen begleitenden Umständen, und in allen Verbindungen und Verflechtungen, welche das Besondere verschiedener Fälle für eine scheinbar allgemeine Regel herbeibringen. Seien die Glieder eines Verhältnisses allgemeine Begriffe: es ist sichtbar, daſs, wenn schon im Urteilen nur der Inhalt dieser Begriffe gedacht wird, dennoch das Urteil eine ebenso weite Sphäre haben muſs, wie die, welche beiden Begriffen gemein ist. Und so gilt überhaupt jedes ästhetische Urteil von selbst in dem logischen Umfange, welcher den Gliedern des Verhältnisses gemeinschaftlich zukommt, — denn in diesem Umfange finden sich die Verhältnisse selbst.* (VIII. 27, 218.)

III. Hauptsatz: Jede Abstraktion, die von mehreren ästhetischen Urteilen zugleich ausgehend etwas logisch Höheres sucht, verliert allen ästhetischen Wert.

41. Wer in der theoretischen Philosophie dem Empirismus und den Induktionen zugethan ist: dem liegt es

* Bei der Beantwortung der Frage: wie sind synthetische Urteile a priori möglich? war das Mindeste, was man thun konnte, den Umfang des Feldes zu betrachten, worin dergleichen Urteile sich darbieten. Gleich der Raum bietet nicht bloſs mathematische, sondern auch ästhetische Urteile in Menge. Die Zeit liefert dergleichen in Verbindung mit der Sprache und Musik. Die Musik hat an der Tonleiter eine Fülle von Verhältnissen, die als konsonierend und dissonierend unmittelbar beurteilt werden; mit einer Evidenz, wie bei geometrischen Axiomen. Woher diese synthetischen Urteile? Sollte dafür eine neue Form der Sinnlichkeit, die Tonlinie, analog dem Raume angenommen werden? Oder meinte man im Ernste, der Tonkünstler, welcher Musik nicht bloſs hört, sondern denkt, empfinde einen Nervenkitzel in Folge zusammentreffender Schallwellen? (VII. 191.)

nahe, auf die Meinung zu geraten, auch die praktischen Maximen [wie überhaupt die ästhetischen Principien] möchten wohl ein Werk der Induktionen sein, welche, — wie in Angelegenheiten der Klugheit, von Erfolgen, — so, im Sittlichen [und überhaupt im Gebiete des Ästhetischen] von Beurteilungen der im Leben, [in der Kunst und in der Natur] vorkommenden Fälle abstrahierend und das Gemeinschaftliche sammelnd, aufstiege zu immer höheren und umfassenderen Lehrsätzen. Die Sittenlehre [und die Ästhetik] möchte denn wohl die umfassendsten dieser Sätze als Principien an die Spitze stellen, — eine hohle Spitze, von der man aber nur immer tiefer herabsteigen dürfte, um endlich in dem Einzelnen, was freilich die Wissenschaft nicht aufzählen könnte, den soliden Grund und Boden der ursprünglichen ästhetischen Urteile anzutreffen.* (VIII. 26.)

42. Ebensowenig aber, als ein Urteil des Geschmacks an sich allgemein sein kann, ist es gestattet, aus mehreren derselben durch Abstraktion etwas Höheres zu bereiten, das noch einen Schein von ästhetischer Geltung behaupten möchte. Wenn von den Verhältnissen, über welche die mehreren Urteile ergangen sind, das Verschiedenartige abgestreift, das Gemeinschaftliche festgehalten wird: wo bleibt, in diesem Abstreifen, das vollendete Vorstellen? worauf doch allein der Geschmack beruht. Die Abstraktion, mittels welcher man von mehreren ästhetischen Urteilen, deren einfachster Ausdruck schon gefunden war, zu höherer Allgemeinheit aufzusteigen sucht, würde die verbundenen Verhältnisglieder trennen. Die verstümmelten Reste haben keinen Wert; wenigstens mit Sicherheit läſst sich kein solcher an-

* Wirklich hütet sich unsere bisherige Ästhetik, welche so gern über vorhandene Kunstwerke räsonniert, und von ihnen Sätze abstrahiert, nicht vor solcher Bauart.



nehmen. Ja, wenn in diesen Resten noch etwas hervorragt, das einen ursprünglichen Beifall sich zueignet: so ist's ein Zeichen, dafs von Anfang an nicht einfache Verhältnisse, sondern gröfsere Kompositionen der Beurteilung dargeboten waren, denen nur ein zusammengesetztes, eben desfalls aber auch schon nicht völlig klares Urteil habe entsprechen können. (VIII. 26, 27, 218.)

Das allgemeine Kennzeichen des Ästhetischen, dafs es als objektiv unwillkürlich gefällt oder mifsfällt, findet sich an so verschiedenartigen Gegenständen, dafs, wenn man von aller dieser Verschiedenheit abstrahirt, nichts Objektives übrig bleibt. Man hat also in der Höhe dieser Abstraktion kein Objekt mehr, woran ein ästhetisches Urteil etwas zu bestimmen anträfe; d. h. man kann in dem Inhalte des Begriffs vom Ästhetischen die Principien nicht finden, sondern man mufs in den Umfang des Begriffs hinabsteigen, um sie zu suchen. (I. 131.)

43. Es kann also hier nicht die Rede sein von irgend welchen obersten Grundsätzen, denen die mehreren ästhetischen Urteile, und hiermit etwa auch das Gute samt dem Schönen, unterzuordnen wären.* Vielmehr mufs diese falsche Meinung ganz zurückgewiesen werden. Jedes ursprüngliche ästhetische Urteil (ganz verschieden von der stets schwankenden Beurteilung der Kunstwerke,) ist absolut, folglich auch jedes vom anderen ganz unabhängig. Für verschiedene Gegenstände gibt es ebensoviele ursprüngliche Urteile, die sich nicht etwa aufeinander berufen, um logisch auseinander abgeleitet zu werden.** (I. 49; XI. 220.)

* [Vgl. IX. 15, 16.]

** Höchstens zeigt es sich, dafs nach Absonderung alles Zufälligen, bei verschiedenen Gegenständen ähnliche Verhältnisse sich wiederfinden, und dafs diese natürlich ähnliche Urteile erzeugen. So findet man

Man hüte sich [deshalb], die Geschmacksurteile aufeinander zu reduzieren. Und, was darauf zurückkommt: man hüte sich, Kollisionen zu leugnen. Die Gegenstände des ästhetischen Urteils wollen sich [eben] nicht nach einer Formel richten. Anstatt des gesuchten Einen lagert sich, immer weiter und bunter, vor uns hin das Viele, welches mit dem Fluſs des Lebens und der Erfahrung sich fortwährend anhäuft. Der Blick auf dies Viele hat eine zerstreuende, betäubende Kraft; diese darf nicht mächtig werden wider den philosophischen Geist! Die formelle Einheit muſs gerettet werden, die Einheit des Überblicks, der Anordnung, — und des notwendigen Zusammenhangs der Begriffe.* [16] (XI. 226; I. 422, 423.)

z. B., daſs zu ästhetischen Urteilen über das Angemessene, viel öfter, als bloſs bei der Betrachtung menschlicher Handlungen, die Gelegenheit sich darbietet. Denn auch bei geometrischen Figuren kommt eine Kongruenz vor, und diese ist unter dem Namen der Symmetrie als gewöhnliche Bedingung des Schönen im Raume allgemein bekannt, welches hinreicht, an einem Beispiele zu zeigen, daſs ästhetische Urteile innerhalb und auſserhalb des moralischen Gebietes untereinander zusammenhängen. (XI. 220; II. 78.)

* Einheit des Schönen wird von der mystischen Anschauung vorausgesetzt. Man überlege indeſs die Mannigfaltigkeit der Künste; kaum wird man begreifen, wie so vielerlei Verschiedenes dazu komme, von einerlei Wissenschaft, die man Ästhetik nennt, geleitet zu werden. Oder was hat denn das Thun der Maler, die an der Staffelei sitzen, der Architekten, welche auf den Baugerüsten wandern und klettern, der Musiker, welche blasen und geigen, der Dichter, welche bequem lustwandeln und schreiben, — miteinander gemein? Etwa einerlei Idee des Schönen? Man zeige diese Idee, und man weise sie nach als die nämliche in Farben, Figuren, Gebäuden, Tönen, in den durch Worte dargestellten Phantasien. So lange man einerlei Gutes statt der fünf praktischen Ideen suchte, mochte man allenfalls auch nach einerlei Schönheit in gänzlich heterogenen Gebieten suchen; wir können uns auf diese Träumerei weiter nicht einlassen. Das aber ist richtig, daſs überall das Schöne in Verhältnissen liegt; eben darum läſst der eine Name Ästhetik sich rechtfertigen; und wieder eben darum gehören die praktischen Ideen, die sich auf Willens-Verhältnisse beziehen, zur Ästhetik. (I. 42; II. 350.)

44. Die ästhetischen Urteile sind an sich kein Wollen; nicht einmal ein einzelnes, viel weniger ein allgemeines. Sie sind eben willenslose [d. h. unwillkürliche] Wertbestimmungen und als solche Principien des Geschmacks; zwischen diesem aber und dem Begehren besteht ein wechselseitiger Gegensatz, der nicht aufser Acht gelassen werden darf.* (IX. 365, VIII. 217, 22.)

Es liegt nicht an den Geschmacksurteilen, wenn sie als eine Macht gefühlt, wenn sie als Gebote ausgesprochen werden; es liegt an demjenigen, was wider sie auffährt, und an ihrer Beharrlichkeit sich stöfst und bricht. Denn da sie, als Effekte vollendeten Vorstellens, sich bei jeder Erneuerung dieses Vorstellens erneuern; und aus denselben Bedingungen stets als dieselben hervortreten müssen: so geben sie die Erscheinung einer fortdauernden; ja einer ewigen Autorität, welche das Wechselnde beschäme, und es für eine Zeitlang dulde, um vielleicht sich selbst eine künftige Herrschaft desto besser zu bereiten. (VIII. 21.)

45. Alle ästhetischen Urteile sind praktisch wichtig. Zwar nicht alle haben den Willen zu ihrem Gegenstande; nicht alle bestimmen seinen Wert; dies thun nur die sittlichen Urteile, auf denen die praktische Philosophie beruht. Aber alle ohne Ausnahme werden unter günstigen Umständen Triebfedern des Willens. Alle laden ein zu irgend einer Kunst. Das Urteil selbst ist zwar kein Wille und kann nicht gebieten. Tadelnd aber mag es fort und fort vernommen werden, — bis vielleicht ein neu erzeugter Wille sich entschliefst, ihm gemäfs das Getadelte zu ändern. Dieser Entschlufs ist Gebot.** (II. 91; VIII. 11.)

* [Vgl. VIII. 13—17, 21—23.]

** [Handelt es sich um Willensverhältnisse, so erscheint der neuerzeugte Wille, welcher sich entschlossen hat, den durch das ästheti-

Daraus folgt, daſs, wofern einmal ein Glied eines ästhetischen Verhältnisses sich als Begehrung äuſsert, gar leicht ein Miſsfallen mit dieser Begehrung zusammenstossen könne; in welchem Falle denn der innere Streit im Gemüte nur durch Nachlassen der Begehrung gehoben werden wird, da das absolute Miſsfallen seiner Natur noch nicht nachgeben kann: denn das ästhetische Urteil ist streng in seinem Tadel und nimmt nichts davon zurück. So muſs der Künstler manchmal eine Vorliebe aufopfern, um sein Werk rein zu erhalten; und so sehen wir auf der Bühne geschehen, was wir nicht wünschen, damit nur der Form unser Beifall gewonnen werde. Wird man etwa hier von einer beschränkenden Natur der Ästhetik reden?* (VIII. 21; X. 111.)

46. Die Frage, wie es zugehe, und inwiefern es möglich sei, daſs ästhetische Urteile den Willen bestimmen, und ein Gewissen erzeugen (es gibt aber ein Gewissen nicht bloſs in moralischer und rechtlicher Hinsicht, sondern auch in Ansehung der Treue, womit Kunstregeln, — ja sogar, womit Klugheitsregeln befolgt werden), — diese Frage gehört nicht in die Ästhetik, sondern in die Psychologie. (I. 50.)

Doch mag hier daran erinnert werden, daſs wie für die Wissenschaft, so auch im Laufe des Lebens für jeden einzelnen Menschen die wahre, eigene, nicht angelernte ästheti-

---

sche Urteil getadelten Willen zu ändern, als gebietend,] der veränderte Wille dagegen als gehorchend. Beides zusammen als Selbstgesetzgebung.

* Manche stoſsen sich an der beschränkenden Eigenschaft der Sittenlehre. Wo dem Geschmack Willensverhältnisse vorliegen, da ergibt es sich von selbst, daſs sein Miſsfallen — entweder dauern, oder diese Willen beschränken muſs. Richtige Charaktere aber beschränken sich selbst mit Leichtigkeit, weil der Geschmack (das sittliche Urteil) ihre herrschende Kraft ist; und so kann in ihnen das Gefühl beschränkt zu werden, nicht aufkommen. Ebenso bei wahren Künstlern.

sche Einsicht von einzelnen ästhetischen Urteilen beginnt. Diese Urteile bilden sich bei gegebenem Anlafs, wiederholen sich, prägen sich durch häufige Wiederholung immer tiefer ein, reinigen sich — freilich nur sehr allmälig — von den mannigfaltigsten zufälligen Beimischungen, und üben durch ihre zwar ruhige, aber immer vernehmliche Sprache mit der Zeit einen Zwang, einen langsamen Druck auf den Menschen ans, den dieser Gewissen nennt.* (IX.365; XI.221.)

47. Jeder Kunst entspricht nun ein eigentümliches Gewissen, welches Zeugnis gibt von dem Grade der vom Künstler angewandten Sorgfalt in Ausübung seiner Kunst. Der Künster lobt sich selbst für das, was ihm seiner Meinung nach gelang. Gesetzt einmal, es werde einem dies Selbstlob gleichgültig: was wird folgen? Offenbar dies, dafs er, wie es nun eben komme, schlechte oder gute Arbeit liefert. Was aber den Tadel dieses Künstlergewissens anlangt, so wird ihn nicht leicht jemand lange ertragen, falls ihn nicht fremdartige Motive beherrschen. Denn hiervon abgesehen, was könnte ihn hindern, eine Kunst aufzugeben, die sein Streben nicht belohnt? Hingegen, wenn es um Gewinn zu thun ist, dann tritt beim ehrlichen Manne zu dem Gewissen der Kunst noch das moralische hinzu, welches ihm verbietet, schlechte Ware für gut zu verkaufen. Wer aber gar nicht Künstler ist, aus dessen ästhetischen Urteilen über vorkommende Gegenstände werden keine Vorsätze, daher auch kein Gewissen. (II. 96, 97; 75.)

* Es kommt noch hinzu, dafs, indem aus der Mitte des Gemüts ein Geschmacksurteil hervorbricht, es gar oft durch die Art, wie es entsteht, als eine Gewalt gefühlt wird, die eigentlich in dem, was es spricht, nicht liegt.

IV.

Das Schöne und seine Elemente.

48. Der gemeinen Verwechselung des Schönen mit dem Nützlichen und Angenehmen mufs [hier] Erwähnung geschehen; obgleich diejenigen davor beinahe sicher sind, welche mit irgend einer Kunst oder Wissenschaft sich gehörig, d. h. deren innere Vortrefflichkeit anerkennend, beschäftigen.

Manche bedienen sich nämlich auch beim Nützlichen und Angenehmen des Ausdrucks: es gefällt.

Dabei ist zunächst zu erinnern, dafs das Nützliche, welches zwar nicht gefällt, aber doch vorgezogen wird, einen aufser ihm liegenden Beziehungspunkt hat, irgend etwas anderes voraussetzt, wozu es nütze, daher nur mittelbar einen Vorzug vor seinem Gegenteil, dem Schädlichen hat, [während das Schöne (und das Gute) unmittelbar und ohne alle weitere Voraussetzung gefällt.]* (I. 125; 127.)

* Bei älteren Schriftstellern, auch bei den klassischen Alten, ist nichts gewöhnlicher als die Verwechselung oder Vermengung des Nützlichen mit dem Guten. [Vgl. darüber I. 125. Anm.] — Bei dieser Gelegenheit mag auch der Zweckmäfsigkeit ohne Zweck gedacht werden, wodurch Kant (der Leser würde es nicht erraten, wenn er es nicht schon wüfste,) die Schönheit erklären wollte; eine offenbar spielende Erklärung, welche nur Unsicherheit sowohl in der Analyse des Schönen als im Gebrauch der teleologischen Begriffe

49. Bei dem Angenehmen stofsen wir auf einen der allerdunkelsten Gegenstände in der ganzen Psychologie, obgleich auf einen der bekanntesten, gewöhnlichsten und in Ansehung dessen die Gewohnheit es meistens gar nicht zu einer Frage kommen läfst. (VI. 355.)

Zu dem Angenehmen im weitern Sinne wird die Befriedigung der Begierden mitgerechnet, die gewöhnlich mit dem eigentlichen Angenehmen verwechselt wird; und im Zuge dieser Verwechselung mag denn auch jemand, der im Kartenspiel gewinnt, wohl sagen: das Spiel sei ihm angenehm, und: es gefalle ihm, — wo beides gleich unrichtig gesprochen ist. Die Befriedigung der Begierden unterscheidet sich sehr leicht von dem Schönen und Guten, als einem stetigen und sich gleichbleibenden Gegenstande, indem die Befriedigung eine Begehrung voraussetzt, das Begehren aber ein zeitlich wechselnder, zufälliger Zustand ist.

Die [aus der Befriedigung der Begierden entspringenden] Gefühle der Lust und Unlust sind specifisch verschieden vom Angenehmen und Unangenehmen. Nicht auf die ersteren pafst die Zusammenstellung mit dem Schönen und Guten; wohl aber ist das Angenehme und sein Gegenteil im engern Sinne mit dem Gefallenden und Mifsfallenden

---

verrät. Die teleologische und die theoretische Betrachtung sind allerdings völlig disparat. Der Begriff des Zweckmäfsigen ist praktisch; er geht von der Annahme eines Willens aus, der sich Zwecke setzt, und wenn dieser Wille, wie hier (bei der Zweckmäfsigkeit der Natur) überall vorausgesetzt wird, eine Würde hat, so ist die Bestimmung solcher Würde unleugbar eine ästhetische Bestimmung; dergleichen durch blofs theoretische Begriffe gar nicht kann erreicht werden. Die Zweckmäfsigkeit der Organismen bleibt immerfort das unberührte Geheimnis, wozu uns der Schlüssel nicht auf dem Wege des Wissens kann gegeben werden. Zum Ästhetischen aber gehört das Gute als Art im Verhältnis zur Gattung, das Teleologische als Folge im Verhältnis zum Grunde. (III. 134—151.)

sehr nahe verwandt, und viel näher, als denjenigen willkommen ist, die, um recht erhaben zu scheinen, auch das Verwandte gern durch unübersteigliche Klüfte trennen mögen. Es besteht nämlich in derjenigen unmittelbaren Empfindung, vermittelst deren wir ein Empfundenes ohne weitern Grund, und selbst ohne Begierde oder Abscheu, vorziehen oder verwerfen. Dem Angenehmen ist es ganz zufällig, begehrt zu werden; das bei weitem gröfste Quantum von Lust und Unlust, das im menschlichen Leben vorkommt, hängt nur in geringem Grade ab von dem eigentlich Angenehmen und Unangenehmen. Viel öfter sind Gefühle und Begierden an gar keine Qualität des Vorgestellten gebunden, sondern richten sich nach dem durch Umstände bestimmten psychischen Mechanismus. Hier ist Entbehrung mit Unlust verbunden, die Befriedigung aber darum mit Lust, weil die Begierde voranging, die ihrem Gegenstande einen ihm aufserdem nicht zukommenden Wert beilegte. Das Begehrte ist daher nicht immer ein an und für sich Angenehmes, und umgekehrt. Wem es in diesem Augenblicke völlig ungelegen ist, sich zu baden, der kann gleichwohl mit dem Finger prüfen, ob das schon bereitete Bad eine angenehme Wärme habe. Wer Wohlgerüche verabscheut, als ungesund, oder sie verachtet, der kann dennoch einen Ausspruch darüber thun, ob dies oder jenes angenehm rieche. Wer einen körperlichen Schmerz höchst gelassen erträgt, wird ihn dennoch unangenehm nennen, so dafs der Schmerz ein Prädikat bekommt, was vom Erdulden desselben unabhängig besteht.* (I. 126—128: VI. 107, 110.)

* Man kann sogar das Unangenehme, z. B. einen elektrischen Schlag, begehren (während man experimentiert), das Angenehme dagegen verabscheuen (aus Furcht vor üblen Folgen); und bei aller Lebhaftigkeit jener Begierde und dieses Abscheus dennoch des Angenehmen und Unangenehmen als solchen sich bewufst bleiben.

50. Auf diese Weise gibt es eine, nicht eben gar große Anzahl von Gefühlen, denen ihre Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit *wesentlich* zugehört. Jede solche Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit ist *von eigener Art*, jede hat ihren eigenen Grad; der darum nicht größer noch kleiner wird, ob man ihr viel oder wenig Wichtigkeit beilege; wofern etwa nicht die Empfänglichkeit des Fühlenden sich ändert, welches nicht hierher gehört.

Es fehlt nicht viel daran, daſs die Aussage von solcher Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit die Form eines Urteils bekomme. Wirklich spricht man oft: dieser Wind ist unangenehm, der elektrische Schlag ist unangenehm. Allein bei genauer Prüfung zeigt sich ein Fehler im Subjekte solcher Sätze. Nicht der bewegten Luft, nicht dem hervorspringenden Funken kommt jenes Prädikat zu; auch ist es nicht so gemeint, sondern unsrer eignen Empfindung beim Eindringen jener Luft oder jenes Funkens schrieben wir die Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit zu. Nun läſst sich aber die Empfindung gar nicht vorstellen, auſser als angenehm oder unangenehm. Sie, als das wahre Subjekt des Satzes, schlieſst dergestalt das Prädikat in sich, daſs nicht einmal Raum ist für einen analytischen Aktus der Aufmerksamkeit, dergleichen sonst vorgeht, wo ein Subjekt unter eins seiner Merkmale subsumiert wird. Daher kann man jene Sätze beinahe tautologisch nennen; besonders da der Begriff des Unangenehmen in seiner Allgemeinheit äuſserst dunkel ist, und man sich fast notwendig auf etwas unmittelbar Gefühltes besinnen muſs, um ihn zu verstehen; welches denn im Falle jener Sätze nichts anderes sein wird, als eben ihr Subjekt. (VI. 107, 108.)

51. Merkwürdig aber bleibt immer die Neigung, den Begriff des Angenehmen oder des Unangenehmen als Prädikat zu gebrauchen. Gesetzt, es wäre möglich, das Subjekt für

dies Prädikat *anders anfzufassen*, so, dafs in dem Denken des Subjekts, nur nicht unmittelbar, das Prädikat schon läge, sondern dafs noch eine Fortrückung möglich bliebe vom Denken des Subjekts zum Denken des Prädikats, dafs also in der That der Aktus des Urteilens könnte ausgeübt werden: alsdann käme eine Klasse von Urteilen zum Vorschein, die in *psychologischer Hinsicht* den Gefühlen des Angenehmen und Unangenehmen nahe verwandt wäre, wenn sie schon in ihren Folgen sich weit von ihnen entfernen möchte. Dieses ist nun wirklich der Fall, und zwar bei den *ästhetischen Urteilen*. (VI. 108).

52. Zu der unwillkürlichen Beurteilung, wodurch das Schöne und Gute erkannt wird, fehlt dem Angenehmen nichts weiter, als ein *Gegenstand* der Beurteilung, der uns gegenüber trete. Denn das Angenehme und Unangenehme schreiben wir als ein *Gefühl* uns selbst zu, und von diesem Gefühle kann das Gefühlte abgesondert nicht aufgefafst werden. Denn dafs z. B. beim Zahnschmerz der Zahn es sei, welcher in dem Schmerze selbst empfunden werde, wird sich niemand einbilden; aber auch niemand wird im stande sein, hierin das Vorgestellte von dem Wehe zu unterscheiden. Das Nämliche ereignet sich bei jeder mangelhaften Auffassung des Schönen, wo wir auch nicht wissen, *was* uns eigentlich gefallen habe. Daher auf der einen Seite die Leichtigkeit der Verwechselung, — während auf der andern Seite doch der nämliche Umstand auch die Unterscheidung erleichtert.

Dennoch wird auch hier der Sprachgebrach verwirrt, wenn jemand sagt, *der Geruch der Hyacinthe gefällt mir besser als der Geruch der Lilie*. Denn bei dem Ausdrucke: *es gefällt* wird etwas, *das da* gefalle, als etwas bestimmt vor Augen zu Stellendes vorausgesetzt, und

beim Schönen [in der That] allemal ein Gegenstand gefunden, welcher zu denken gibt. Niemand aber kann den Geruch einer Blume, der eine Empfindung in ihm ist, andern mitteilen, noch darauf, als auf ein Objekt der Betrachtung hinweisen: das Angenehme bleibt immer nur gegenwärtig in augenblicklichen Empfindungen, aus denen sich weiter nichts machen läfst, und über welche man eben deshalb durchs Nachdenken sich mehr oder minder hinweggesetzt findet. (I. 127, 128; VIII. 16.)

53. [Wir sehen also, dafs] das ästhetische Urteil objektiv ist, d. h. einen theoretisch erkennbaren Gegenstand hat, während die Gefühle des Angenehmen rein subjektiv sind.

Was aber mag leichter sein zu ergründen, das, was beim ästhetischen Urteile, oder was bei den Gefühlen des Angenehmen und Unangenehmen in der Seele vorgeht? Offenbar das erste; die Vergleichung beider wirft [daher] ein Licht auf die Natur der letzteren, nämlich in Rücksicht auf die Frage: was doch bei ihnen das Gefühlte vor einem blofsen Vorgestellten auszeichnen möge? worin der Grund des Vorziehens und Verwerfens liegen möge, welches bei ihnen Angenehmes vom Unangenehmen, sowie dieses beides vom Gleichgiltigen, dem blofsen Vorgestellten — unterscheide? Wir kennen schon folgende Antwort: Das Vorgestellte im Gefühl des Angenehmen oder seines Gegenteils ist nicht einfach, sondern zusammengesetzt aus Partialvorstellungen, die sich voneinander im Bewufstsein nicht absondern lassen, ja die vielleicht aus physiologischen Gründen gar nicht gesondert können wahrgenommen werden, die aber untereinander in ähnlichen Verhältnissen stehen, wie die Partialvorstellungen

bei ästhetischen Gegenständen.* (II. 371; V. 30; VI. 109, 110.)

54. Wäre es möglich, [die Partialvorstellungen des Angenehmen und Unangenehmen] einzeln anzugeben, so würde sich das Angenehme in das Schöne, das Unangenehme in das Häſsliche verwandeln. Könnte es daher eine Lehre von der Lust und dem Schmerze geben, worin, was angenehm und unangenehm sei, verzeichnet stände, so hätte diese Lehre gar nichts zu schaffen mit den Begierden und deren Befriedigung, indem sie sich gar nicht kümmerte um die Regsamkeit der Vorstellungen, sondern nur um die Qualität des Vorgestellten, müſste aber eben deshalb die meiste Ähnlichkeit mit einer wahren Geschmackslehre haben.

Diese Erklärung des Angenehmen und Unangenehmen wird vielleicht scheinen dasselbe dem Ästhetischen gar zu nahe zu rücken. Allein wenn wir beides in psychologischer Hinsicht betrachten, so lehrt die Erfahrung ganz allgemein, wie leicht eins mit dem andern verwechselt werde. Die Unterscheidung des Schönen vom Angenehmen, des Häſslichen vom Unangenehmen, ist eine Bemühung des weit ausgebildeten Menschen, deren Bedürfnis er erst dann empfindet, wenn er sich die Maximen auseinandersetzen will, die aus jenen beiden Klassen des Vorziehens und Verwerfens entspringen. Diejenigen Maximen nämlich, welche das Ästhetische betreffen, besitzen einen groſsen, und für ihre Brauchbarkeit entscheidenden Vorzug vor denen, die aus den Gefühlen des Angenehmen und Unangenehmen hervorgehen. Jene lassen sich deutlich denken, diese nicht; denn jene beziehen sich auf Verhältnisse, deren Glieder eine gesonderte Auffassung gestatten, (so daſs sich die Verhältnisse

* Nur aus Untersuchungen über gewisse ästhetische Urteile habe ich diese wahrscheinliche Hypothese geschöpft. (VI. 356.)

selbst bei gehöriger Sorgfalt konstruieren und vollständig zusammenstellen lassen), diese nicht also.* Je weiter [daher] die Ästhetik vorrückt, destomehr entzieht sie ihren Gegenstand dem rohen Empirismus, in welchem die Untersuchung des Angenehmen und Unangenehmen stets befangen bleiben mufs.[17] (VI. 357; VIII. 16.)

55. Während das Angenehme und Unangenehme bei fortschreitender Bildung immer mehr als etwas Geringfügiges und Vorübergehendes zurückgestellt wird: hebt sich dagegen das Schöne, als etwas Bleibendes von unleugbarem Werte, immer mehr hervor. Aber aus dem übrigen Schönen selbst scheidet sich das Sittliche heraus, als dasjenige, was nicht blos als eine Sache von Wert besessen wird, sondern den unbedingten Wert der Person selbst bestimmt. (I. 128.)

Das Moralische verhält sich zum Ästhetischen als Art zur Gattung; [daher] sind die Grundbegriffe der praktischen Philosophie ästhetisch. Dieser Satz hat zahllose Anhänger, wenn gleich sie ihn nicht auszusprechen verstehen. (III. 142; II. 4,5.)

Eine Handlung, die wir als moralisch betrachten, geht

* [Von den Sinnesorganen sind nur Auge und Ohr ästhetischer Auffassungen fähig, weil sie allein uns nicht nur Zusammengesetztes, sondern auch das Einfache, aus dem jenes sich zusammensetzt, einzeln bieten können.] Geruch und Geschmack vermögen schon nicht mehr, die Empfindungen gesondert darzubringen; aus Essig und Zucker, aus dem Dufte der Lilie und Nelke, wird ein Mittleres für die Zunge und die Nase. Es ist also die Frage, ob sie je ein wahrhaft Einfaches dargeboten haben. War nicht schon der saure Geschmack. und ebenso, der süfse, ein Zusammengesetztes? Desgleichen der Geruch der Lilie ein Gemisch aus Empfindungen, die wir nicht scheiden können; und der Duft der Nelke ein anderes Gemisch? Diese Frage läfst sich (aus einem metaphysischen Grunde) bestimmt bejahen. Es fehlt blofs die Möglichkeit, die Bestandteile der Mischungen einzeln zu betrachten, die Hemmungsgrade derselben zu untersuchen, und dadurch, wie in der Musik, mit eigner Wahl die Zusammensetzung anzuordnen. (VI. 91, 92.)

stets aus einem Wollen hervor, während die Strebungen eines blos tierischen Triebes so wenig als die Wirkungen einer Maschine für gut oder böse gehalten werden. Der Beifall wird alsdann zwar nicht einer einzelnen Begehrung, aber doch der Begehrung, sofern sie sich als Glied eines Verhältnisses vorfindet, unmittelbar gewidmet sein. Dieses lobenswürdige Begehren ist nicht erst ein Prinzip, aus welchem das Schöne hervortreten soll; es ist selbst das Schöne. (IX. 173; VIII. 24.)

56. Zwar liegen also hinter den moralischen Begriffen notwendig, als erste Grundvoraussetzungen, ästhetische Begriffe verborgen. Aber keineswegs sind alle ästhetische Auffassungen zugleich moralisch. Nicht einmal die ursprünglichen praktischen Ideen wirken unter allen Umständen moralisch. Die praktische Anwendung (somit auch die moralische Wirkung) ist den ästhetischen Urteilen, selbst denjenigen, die über den Willen ergehen, zufällig. Der Mensch fällt diese Urteile auch über andere, ohne an sich selbst zu denken, und sich darnach zu richten. Wir müssen die blofse Beurteilung dieser Verhältnisse, die sich leicht an fremden Beispielen übt — das ästhetische Element des Sittlichen — zusammenfassen mit dem Willen selbst; und erst in dieser Verbindung erkennen wir das Sittliche. (II. 79; I. 51; IX. 357; X. 189.)

57. Das ästhetische Urteil wirkt nämlich moralisch, wenn es als eine wenn auch noch so schwache Triebfeder auf den Willen wirkt, so dafs wir einerseits durch die Beschauung unsrer selbst allemal zum ästhetischen Urteil, andererseits aber wiederum durch dieses Urteil zu einer neuen moralischen Willensregung veranlafst werden. Wenn also aus den ersten, willenlosen Wertbestimmungen, welche unmittelbar in dem Gedanken irgend eines möglichen Wollens entstehen, ein wirklicher Vorsatz sich erzeugt hat, ferner-

hin keiner unlöblichen Willensregung Raum zu lassen: alsdann geben die nunmehr folgenden Begierden und Handlungen Anlafs, sie mit jenem Vorsatze zu vergleichen.* Indem sie nun demselben mehr oder weniger angemessen gefunden werden, entsteht ein moralisches Urteil. (II. 81, 74.)

58. [Wir sehen also:] dem moralischen Urteil geht das von ihm wohl zu unterscheidende ästhetische Urteil, — oder genauer, es gehen ihm, dem einen moralischen Urteile, mehrere ästhetische Urteile voran. [Das heifst:] Dem Beschauen [seiner selbst] folgt das ästhetische Urteil; dem [wiederholten] Urteil folgen die Vorsätze; den Vorsätzen folgt, indem ihnen Genüge geschieht oder nicht, der moralische Wert oder Unwert. Ohne die ästhetischen Urteile wäre also das moralische Urteil unmöglich. Aber ebensowenig ist (auch für den blofsen Beobachter) durch irgend ein ästhetisches Urteil schon das moralische vollständig gegeben. Denn der ganze Mensch mufs nicht nach einer, sondern nach allen praktischen Ideen, und nicht nach einzelnen pflichtmäfsigen oder pflichtwidrigen Entschlüssen und Handlungen, sondern nach seinen angenommenen Sitten und Grundsätzen beurteilt werden, wenn man ein moralisches Urteil über ihn fällen will. (IX. 375, 377; II. 85.)

59. Hieraus ergibt sich sogleich der scheinbare Leichtsinn der Poesie, um dessen willen sie für die Moral eine schlechte Gesellschaft zu sein scheint. Es liegt nämlich der Poesie nichts an vollständiger Zusammenfassung aller praktischen Ideen; nichts an der Gleichheit des Gewichts, welches jeder Idee unter den übrigen zukommt. Hierauf aber beruht gerade die Moral. Die Poesie verlangt im Gebiete der Begriffe nichts zu erschöpfen

* [S. § 46.]

oder zu vollenden. Oftmals hat sie genug an einer einzigen unter den praktischen Ideen, wenn es ihr nur gelingt, die übrigen in Schatten zu stellen. Überdies betrachtet die Kunst den Menschen nicht bloſs als thätig, als wollend (wie die Moral), sondern auch als leidend, ja diese letztere Ansicht hat bei weitem das Übergewicht.* [Und schlieſslich wendet sich die moralische Beurteilung an die einzelne Person als solche, die Beurteilung des Kunstwerkes aber an ein umfassenderes Ganze, dessen bloſse Teile die Personen zu sein pflegen; denn] wie dem Ideal der Tugend die Einheit der Person, so liegt der Vorstellung eines Kunstwerks die Einheit der Wirkung zum Grunde, wozu alle seine Teile beitragen sollen. (I. 147, 146, 159.)

Diejenigen, die sich der Nebengedanken nicht erwehren können, verfallen wohl gar auf den Gegensatz: das Schöne werde genossen, das Moralische verlange Aufopferung der Genüsse. Beides ist unter gewissen Umständen wahr; beides ist unter andern Umständen falsch; wesentlich ist weder das eine noch das andre. Künstler bringen auch dem Schönen manchen Genuſs zum Opfer; und wer das Schöne bloſs als Gegenstand des Genieſsens dächte, der würde es sehr erniedrigen. (I. 51.)

60. Wo die Künste nicht blühen, da ist Rohheit und Beschränktheit. Wo der Geist sich regt, da erweitern sich die Motive des Handelns allmälig so, daſs selbst die geringsten Unterschiede des mehr oder weniger Zierlichen, Glatten, Schicklichen und Bequemen irgend eine Thätigkeit hervorrufen, die sich mit ihnen ein Geschäft macht. Eben hier-

* Jenes Gefühl des Leidens, das der Mensch in seiner Demütigung empfindet, indem sein Streben, den Ideen zu entsprechen, ihm schlecht gelingt, ist freilich unzertrennlich von der moralischen Gemütsstimmung. (II. 79.)

mit aber entstehen auch Gefahren, wie die, wenn Religionslehren und Staatsformen und Sitten nach denjenigen ästhetischen Eindrücken vorgezogen oder zurückgesetzt werden, welche aus ihren äufseren Erscheinungen, aus Bildern fürs sinnliche Auge, oder ähnlichen Phantasiebildern hervorgehn. Schiller warnte vor der Gefahr ästhetischer Sitten. Cicero dagegen in seiner Abhandlung über das decorum* macht die ästhetischen Sitten zur Pflicht; so dafs der Dichter und der Denker scheinen würden die Rollen vertauscht zu haben, wenn man nicht wüfste, was Schiller eigentlich wollte. Das schöne Äufsere sollte nicht dem häfslichen Innern zum Deckmantel dienen. Hingegen der Ästhetik im Namen der Moral den Krieg zu erklären, konnte Schiller nicht einfallen. (II. 91.)

61. Für den praktischen Menschen stellt sich das äufserlich Schöne anfangs in den Rang der Güter, die man insoweit hervorbringen, haben und geniefsen darf, als nicht die Pflichten darunter leiden. Soll hingegen das Schöne einen moralischen Wert bekommen, so mufs es sich als Mittel für einen moralischen Zweck gebrauchen lassen; diese Nützlichkeit aber bleibt ihm fremd, und kann seinem ästhetischen Werte nichts geben noch nehmen. Indessen zeigt sich von einer andern Seite ein Vorrang des Schönen vor gemeinen Gütern. Zur ersten Entwilderung des rohen Menschen gehört Arbeit und Fleifs, also Hoffnung auf Gewinn. Eine zweite Stufe der Entwicklung bewirkt das Schöne, welches, einmal gewonnen und geschätzt, die blofse Empfindung des Genusses weit hinter sich läfst, und wohl auch über Schmerz und Übel dem Menschen hinweghilft, — während es andrerseits die Summe dessen vermehrt, was

* [Vgl. II. 73, 75 ff.]

der Mensch haben, also auch verlieren kann. Nicht gerade freier, nicht unabhängiger macht uns das Schöne; im Gegenteil, es vermehrt noch unsere Bedürfnisse; allein es gewöhnt an eine Schätzung solcher Werte, die nicht nach Geniefsung und Entbehrung abgemessen werden. Und so bildet es für den, welcher sich mit ihm befreundet, eine Mittelstufe zwischen Gütern und der Tugend.* [18] (II. 91, 92.)

62. Die Ausfüllung des Gemüts durch das Schöne hängt mit einem unbestimmten Gefühl von Befreiung aus der Spannung des täglichen Lebens zusammen. Schon die Erweichung des Gemüts, die Freude der Trauer bei OSSIAN, bei HOMER, in der Tragödie, löset die Sorgen, entfesselt die Banden des Bedürfnisses, verhilft dem Menschen, dafs er zu sich selbst komme; daher nun auch die Erhebung zum Unendlichen, der Aufschwung des Gemüts zu Ahnungen des Höheren, des durchgehends Besseren, was von bestimmten Hoffnungen sehr verschieden ist, weil diese immer auch bestimmte Sorgen zurückführen, die Menschen wieder einkerkern würden.

Hiermit hängt die Vorstellung des Spielens zusammen, (das Spiel verrät den Affekt, welcher sich senkt oder doch senken soll: eine ernste Kunst spielt nicht;) im Gegensatz gegen den Ernst der Arbeit; aber auch die Annahme einer harmonischen Thätigkeit aller Seelenkräfte, weil in jener Entfesselung eine mannigfaltige geistige Erregung sich von selbst einfindet, so dafs man nach dem Genusse des Schönen sich zu neuer Arbeit gestärkt fühlt. Man zeichnet in dieser Hinsicht die Phantasie unter den übrigen angenommenen

* [Vgl. überhaupt die ganzen Kapitel der „Encyklopädie“: Vom Unterschiede des moralischen und ästhetischen Urteils, Vom Unterschiede der ästhetischen und theoretischen Ansicht der Dinge und Von der Kunst und dem Künstler (II. 71—97.).]

Seelenkräften aus; weit weniger Gedächtnis, Sinnlichkeit und Verstand; weil letztere durch das Gegebene gebunden sind.

Wesentlicher noch als die Ahnung eines Höheren ist die entschiedene Erhebung vom Gemeinen (dem Gemenge ohne Einheit) zum Idealen, worin, wie nach einem Gesetze, die sämtlichen Teile des Kunstwerks sich zum Maximum der Wirkung vereinigen. (I. 581, 582.)

63. Jedes Werk der schönen Natur und Kunst erhebt uns über das Gemeine; es unterbricht den gewöhnlichen Lauf des psychischen Mechanismus. Fragt man aber, wie derselbe könne unterbrochen werden: so ist die leichteste Antwort: durch Erregung von Affekten.* Diese sind entweder deprimierend oder excitierend; überdies in beiden Klassen noch äufserst mannigfaltig; sämtlich aber vorübergehend, wodurch sie sich von dem durch sein Objekt festgehaltenen ästhetischen Urteil unterscheiden. In der That nun läfst sich bei den meisten ästhetischen Gegenständen die Spur erkennen, dafs ihre Wirkung mit Erregung einer Art von Affekten begann; so ist die Poesie nach den Seiten des Tragischen und des Heiteren, oft Komischen, auseinander getreten; indem sie entweder deprimierend oder excitierend ins Gemüt eingreift. Nicht sicherer kann der ästhetische Gegenstand eingreifen, als indem er afficiert; nicht besser kann der Affekt endigen, und von ihm das Gemüt sich reinigen, als durch Übergang in das zurückbleibende ästhetische Urteil. Der Künstler mag immerhin fortreifsen, nur soll er uns nicht im Affekt stecken lassen. Diese Einteilung aber ist noch nicht vollständig; das Gemeine des gewöhnlichen Gedankenlaufes mufs nicht gerade durch den Affekt unter-

* [Vgl. die Lehre von den Affekten in der „Psychologie a. W." § 106—108 (S. W. VI. 97 ff.).]

brochen werden; sondern zwischen Depression und Excitation steht der ruhige Ernst. Und es gibt ästhetische Gegenstände, welche den Umweg, durch Affekte zu wirken, entweder ganz oder doch beinahe verschmähen. Die ernste Tugend, — das ernste Gewölbe, der ernste Choral, die dorische Säule, selbst die reine, in strengem Zusammenhange fortfließsende Erzählung, und die stille Landschaft, beginnen ihre Wirkung, wo sie den empfänglichen Menschen antreffen, geradezu beim ästhetischen Urteil; welches alsdann vielleicht seinerseits Affekte veranlaſst, aber auch sinken läſst, und selbst beruhigt; ohne übrigens durch sie charakterisiert zu sein. Solches Verhältnis darf man nur nicht überall verlangen; die Kunst würde auf diesem Wege den Menschen, wie er ist, allzuselten berühren können. (I. 130, 131; IX. 385.)

64. So verschmäht der Dichter nicht die Rührung oder überhaupt die Gemütsbewegung. Zwar das Gefühl ist nicht das ästhetische Urteil, und das Rührende ist nicht das Schöne! Aber der Zuschauer soll auch nicht bloſser Kritiker sein. Er ist ein ganzer, ungeteilter Mensch, dem die Kritik sein richtiges Gefühl nicht miſsgönnen und verleiden darf. Darüber würde das Lyrische der Poesie und Musik seinen wahren Kern verlieren, welcher eben in der Mitteilung der Empfindung besteht, obgleich weder Poesie, noch Musik bloſse Lyrik ist. (II. 123.)

Der Zuschauer oder Zuhörer muſs freilich auch seinerseits fähig sein abzulassen von seinem Wollen, fahren zu lassen Arbeit, Sorge und Liebhaberei; denn er soll sich hingeben. Das können Egoisten nicht: und wer dringende Geschäfte hat, wessen Geist getrübt oder gedrückt ist, der kann es nur unter der besonderen Bedingung, daſs gerade in seine Stimmung, oder in seine Spannung das Kunstwerk eingreife, und ihn, wie es eben ist, an sich ziehe. (II. 107.)

65. Bei ästhetischen Anschauungen, wie sie von den Künsten pflegen geboten zu werden, begleitet [somit] das Gemüt den Verstand; man bemerke nun, wie verschieden davon der starre Blick ist, mit welchem das Kind oder überhaupt der rohe Mensch die nämlichen Gegenstände zwar völlig faſst, aber nicht fühlt; wie verschieden davon gleichfalls die Begierde, welche das Kunstwerk in ihren Besitz zu bringen, in ihr Eigentum zu verwandeln beabsichtigt. Dort freilich, wo es sich um die Ästhetik handelt, wo man die Principien des Schönen sucht, ist nur zu fürchten, daſs man sich dem Eindrucke des Schönen zu sehr hingeben, — sich zu sehr anfüllen wird von den Gemütsbewegungen, die mit ihm gewöhnlich verbunden sind. Dahin gehört schon die warme Liebe, die Begeisterung, entgegengesetzt dem kalten Kennerurteil; dahin gehört noch mehr das Schweifen der Phantasie aus einer Sphäre des Geschmacks in eine andere. Manche Personen geraten ins Dichten, wenn eine schöne Landschaft sich eröffnet; und ins Schwärmen, wenn sie Musik hören; oder sie halten wenigstens die Musik für eine Art von Malerei; die Malerei aber für Poesie, die Poesie für die höchste Plastik, und die Plastik für eine Art von ästhetischer Philosophie. Solchen wäre wohl zu raten, sie möchten sich in dem Lächeln der Meister jeder einzelnen Kunst so lange baden, bis es ihnen gelänge, des eigentümlichen Schönen aller besonderen Gattungen inne zu werden; also die Landschaft in der Landschaft zu sehen; des Konzerts aber im Konzerte froh zu werden; ebenso der Verhältnisse und Tinten in der Malerei, endlich der Verflechtung von Situationen, Empfindungen, Charakteren in der Poesie.[19] (VIII. 12, 13.)

66. Wie nun die sittlichen Grundverhältnisse, obschon sie sich in der Poesie wiederfinden, doch weder aus ihr noch

aus der Erfahrung geschöpft sind: ebenso finden sich auch andere ästhetische Elemente, die teils nicht einer besondern Kunstgattung eigen, teils nicht aus der Erfahrung herstammend, vielmehr als unabhängig von den Gegenständen anzusehen sind, bei welchen sie vorkommen. Die Säulenordnungen mögen nach mancherlei Versuchen ausgewählt sein; aber keine Naturprodukte haben die Vorzeichnung gegeben, auch nicht die Auswahl bestimmt. Symmetrischer Bau (zur Rechten und Linken einer Vertikallinie) zeigt sich in den Formen der edlern Tiere, wird vorausgesetzt in ihren verschiedensten malerischen Stellungen, beobachtet in der Architektur; er zeigt sich abermals in der Metrik; hier oftmals verbunden mit dem Reime, der nicht bloſs den Gleichklang, sondern auch den Parallelismus der Verse fühlbar macht, wenn die Versart dazu faſslich genug ist. Die Musik hat weder ihren mannigfaltigen Rhythmus, noch ihre harmonische Grundlage aus der Erfahrung empfangen; diese Grundlage bleibt gleich für alle Instrumente wie für den Gesang; und für die Mannigfaltigkeit dessen, was man etwa auszudrücken beabsichtigt. Selbst poetische Situationen sind nicht das ausschlieſsende Eigentum der redenden Kunst, sondern Pinsel und Meiſsel können sich ihrer bemächtigen.* Alles dieses fordert auf zu solchen Abstraktionen, in welchen das Besondere der Naturdinge und Kunstwerke als zufällig bei Seite zu setzen ist, um nur die ästhetischen Elemente hervorzuheben; gleichviel wo und zu welchen Einheiten verbunden sie vorkommen.** (I. 148, 149.)

* [S. oben § 43, Fuſsnote S. 41.]

** [Vgl. das über die notwendige Absonderung der subjektiven Eindrücke u. s. w. vom objektiven Schönen bereits oben (§§ 18—20) Gesagte.] Jedenfalls soll [auch] hier von Seele und Bedeutung welche der schaffende Geist des Künstlers den Elementen zu geben

67. Sehr selten oder nie zeigt sich das ganz Einfache für den Geschmack. Es muſs in der Regel erst gefunden werden. Die analytischen Betrachtungen über das bekannte Schöne müssen dabei bis auf die allerletzten Verhältnisse, an denen noch etwas Gefallendes oder Miſsfallendes wahrzunehmen ist, zurückgeführt werden; und das Interesse der gründlichen Kenntnis vielmehr als der künstlerischen Produktion muſs die Untersuchung leiten. Die Metaphysik endlich muſs ganz entfernt gehalten werden. Unterstützt wird hierbei die schärfere Auffassung des Schönen durch Gegenüberstellung des Häſslichen; welches ohnehin ebensowohl unter dem Gattungsbegriffe des Ästhetischen enthalten ist, als das Schöne, und für die Theorie nicht darf von der Untersuchung ausgeschlossen werden. (I. 558, 346, 155, 156.)

68. Die mangelhafte Kenntnis der ästhetischen Elemente rührt jedoch ohne Zweifel weit weniger von den Schwierigkeiten, sie zu erlangen, als von Vernachlässigung her. Auf die Winke, welche die Musik geben konnte, ist nicht geachtet worden; es fehlt viel, daſs die sittlichen Elemente anerkannt wären; selbst die Symmetrie schien etwas Untergeordnetes. Denn man hat nicht Lust, sich bei der Kenntnis des Einfachen, des bloſs Richtigen, aufzuhalten, man strebt nach dem Effekt; und wirft sich eben damit in das Meer der Eindrücke, welche die Künste hervorbringen. Die einfluſsreichste der Künste, die Poesie, wird am meisten gemiſshandelt; denn während man Pinsel und Meiſsel erst führen, ein Instrument erst spielen lernt, und bei der Gelegenheit doch noch zuweilen die von den Meistern auf-

weiſs, und welche bei groſsen Künstlern groſs, bei schlechten gering sein mag, abstrahiert werden, denn es ist von den Elementen und dem Grade der Genauigkeit die Rede, womit sie bestimmt sind. Der Geist der Künstler kann daran nichts ändern. (I. 151.)

gefundenen Elemente sich zeigen läfst: glaubt jeder sprechen zu können, daher will jeder dichten; nachahmend auf gut Glück, hintennach die Sprache mehr als das Auszusprechende studierend; endlich sich auf sein Gefühl verlassend, weil die grofsen Genies auch ohne genaue Kenntnis der einfachen Elemente das Schöne getroffen haben. (I. 346.)

69. Das gerade Gegenteil der Übungen, die man anstellen sollte, ist die gewöhnliche Überfüllung mit Kunstwerken aller Art, und noch obenein mit den drastischen am liebsten. Man lieset den Shakespeare, bevor man den Homer gründlich studiert hat. Man gibt sich nicht die Mühe, die Charaktere und Handlungen des Shakespeare, vom Schmucke der Verse entkleidet, wie eine Zeichnung blofser Umrisse vor sich hinzustellen; man überlegt nicht, welche andere Ausfüllung der nämlichen Umrisse wohl entstanden wäre, wenn statt des Schauspiels eine Erzählung, möglichst einfach, und doch mit Beibehaltung der wesentlichen ästhetischen Elemente, sollte geliefert werden. Darum, weil solche Übung vernachlässigt wird, läuft jede Novelle, jeder Roman, dem einmal ein gewisser Ruf zu teil wurde, nun umgekehrt Gefahr, in Form eines Schauspiels auf die Bühne gebracht zu werden; und dann erst mufs der üble Erfolg lehren, was man voraus wissen konnte. Überall wird verwechselt, welche Erfordernisse in dem ästhetischen Kern des Gegenstandes liegen, welche andere von der Gestalt abhängen, die nun gerade für das Kunstwerk beabsichtigt wurde.* (II. 115.)

70. [In Folge dieser Vernächlässigung der einfachsten

* Es versteht sich von selbst, dafs Vorübungen (deren Zweck es ist, die Elemente des Schönen kennen zu lernen) nicht schon selbst Kunstwerke sind, und dafs es sehr gefehlt wäre, wenn jemandem einfiele, sie dafür auszugeben.

Elemente des Schönen] sind leider genau bestimmte ästhetische Urteile unsern Ästhetikern so neu und fremd, dafs sie an die Möglichkeit derselben nicht glauben wollen, dafs sie nicht begreifen, wie der ästhetische Sand ein festes Gebäude solle tragen können. Unsre Ästhetiken enthalten daher eher alles in der Welt, ja den Ursprung der Welt selbst, als die einfachen Grundregeln der einzigen unter den Künsten, die wirklich ihre Grundregeln kennt: die Grundregeln der Musik. So wird es bleiben, bis einmal die einfachen Elemente des räumlichen und des poetischen Schönen entdeckt werden; wahrscheinlich noch eine lange Zeit. (VII.25.)

71. Übrigens ist nur die Poesie bisher noch so unvollständig durchdacht, dafs es scheint, für sie sei keine Schule möglich, seien keine festen Grundsätze anerkannt. Ohne Zweifel sind die poetischen Elemente schon ihrer grofsen Mannigfaltigkeit wegen am schwersten zu finden, da ja die Poesie alles Ästhetische umfafst, sofern es sich, ohne Rücksicht auf einen aufser ihm liegenden Zweck, in Worten darstellen läfst. Einen Beitrag zu einer künftigen Poetik liefert die allgemeine praktische Philosophie durch die Darstellung der Elementarverhältnisse des Willens. Auch aus der Länge der Zeit, welche die Poesie mit ihren Werken ausfüllt, erhellet zum Teil die Schwierigkeit, ästhetische Verhältnisse, deren Glieder der Zeit nach weit getrennt sein können, mit Bestimmtheit anzugeben.[20] (II.351; I.346, 146, 150.)

72. Bestimmter kennt man, wegen ihrer Einfachheit, die Verhältnisse in dem, was durch die beiden höheren Sinne unmittelbar gegeben wird; in den Farben und Tönen. Die harmonischen Verhältnisse der letzteren sind die einzigen mit beinahe vollkommener Sicherheit seit Jahrhunderten bestimmten und anerkannten ästhetischen Elemente. Von einem Konzert oder einer Symphonie lassen sich die harmo-

nischen Elemente alle, vollständig angeben; — darum, weil in diesem Fache die allgemeine Ästhetik ihre Schuldigkeit gethan hat. Auch in Ansehung des Successiven besitzt die Musik in ihrer Tonleiter ein genau bestimmtes und geschlossenes Ganzes; während der musikalische Periodenbau sich einer genauen Angabe seiner möglichen Formen fast ebenso sehr zu entziehen scheint, als der rhetorische. (I. 150, 151; XII. 217.)

73. Die ästhetischen Elementarverhältnisse zerfallen [zunächst] in zwei Hauptklassen: ihre Glieder sind entweder simultan oder successiv. Man erkennt dies am leichtesten in dem Unterschiede der Harmonie und Melodie, überdies zeigt die Musik sehr klar, daſs die kunstreichsten Verwebungen entstehen können, wenn mehrere Reihen des successiven Schönen (mehrere melodische Stimmen) sich zugleich dergestalt entwickeln, daſs fortwährend die Forderungen der Harmonie erfüllt werden. Bezüglich des Räumlichen ist zu bemerken, daſs zwar nicht es selbst, wohl aber seine Auffassung successiv ist,* sodaſs eine Gestalt in ihren Umrissen allmälig durchlaufen und zusammengefaſst wird. So gehören z. B. die Säulenverhältnisse ohne Zweifel der sucessiven Auffassung an, indem das Auge entweder vom Boden aufwärts steigt, oder der gewohnten Richtnng der Schwere gemäſs, von dem, was auf der Säule ruht, herunter, und an ihr selbst herabläuft. Andernteils aber nimmt auch das Räumliche selbst Bewegung an, und

*Wer noch an dem Vorurteil hängt, das Räumliche sei simultan, folglich auch die Vorstellung des Räumlichen ohne Succession, der enthalte sich aller Fragen an die Psychologie in Bezug auf das Räumliche. Raum und Zeit sind nicht zwei wesentlich verschiedene Formen unseres Vorstellens, sondern zusammengehörige, auf einerlei Basis beruhende, oft ineinander übergehende Formen der Verschmelzung unserer Vorstellungen. (VII. 210; II. 122.)



hiermit Succession, wie in den mimischen Künsten (I. 149, 153.)

74. Untersucht man diesen Gegenstand psychologisch, so findet sich die vollkommenste Ungleichartigkeit, [der zu Folge wir die zwei Gruppen des Ästhetischen also unterscheiden können:] die eine Hauptklasse beruht auf Durchdringung bestimmter Vorstellungen, die andere auf korrespondierender Bewegung — stehendes und fließendes, fortschreitendes Schöne samt den Gegenteilen. Zum erstern (dem Simultanen im engern Sinne) gehört alles dasjenige, wobei von den Formen des Raumes und der Zeit abstrahiert werden kann, also außer dem Sittlichen noch das Harmonische der Töne in den charakteristisch verschiedenen musikalischen Intervallen und Akkorden, der Einklang der Farben, desgleichen wenigstens zum Teil die Gegenstellung der Gedanken und der Charaktere in der Poesie (am deutlichsten in der dramatischen Kunst, wo mehrere Schauspieler zwar nicht zugleich reden, aber zugleich auf der Bühne stehend fortwährend ihre Charaktere und ihre Absichten vergegenwärtigen), und der ähnlichen Verhältnisse unter den Naturkräften in der ästhetischen Weltauffassung.* Zum zweiten gehört das Räumliche und das Zeitliche; mithin erstlich das Architektonische, auch im figürlichen Sinne (indem am Ende jeder Darstellung der successiv fortschreitenden Künste ein Ganzes vor uns schwebt, dessen Teile eine Art von räumlicher Proportion besitzen müssen, obschon wir nur allmählich zur Kenntnis dieser Teile gelangt sind), dann in höherem Grade das Plastische, das Malerische der Natur und Kunst. Ferner die Melodie, der Rhythmus,

* Auch das Gefallende der Nachahmung, sofern sie wahr und treu ist und dadurch gefällt. [Näheres hierüber s. in der Anmerkung (21) zu diesem Paragraphen.]

die Bewegung des Gefühls und der nicht stillstehenden Situation, und noch mehr die fortschreitende Handlung.* [21] (I. 149—154, 576, 577; VII. 192.)

* Das Harmonische in Tönen und Farben beruht [wie die übrigen verwandten Verhältnisse] auf der Verschmelzung vor der Hemmung oder dem Streben dahin (Psychologie, § 71 = S. W. V. 388 ff.) Das räumliche und zeitliche Schöne setzt Räumliches und Zeitliches voraus, und hiermit die abgestufte Verschmelzung (Psychologie, § 100, 109 u. s. w. = S. W. V. 480 ff.; VI. 114 ff.). — [Vgl. u. A. auch V. 30; VI. 89—97.]

Anmerkungen.

Historisches und Kritisches.

---

1. (§ 1.) Ein Grundzug der Ästhetik HERBARTS, der die entschiedenste Opposition hervorgerufen hat, zeigt sich gleich hier: die Subsumierung der Ethik unter die Ästhetik. In der „Encyklopädie“ bezeichnet HERBART selbst als den ersten der vier Hauptsätze seiner Philosophie: „Die Grundbegriffe der praktischen Philosophie sind ästhetisch,“ und fügt sogleich hinzu, dieser Satz habe „zahllose Anhänger, wenn gleich sie ihn nicht auszusprechen verstehen“ (II. 4, 5.). Auf seine Vorgänger in diesem Punkte beruft sich HERBART gern; so namentlich auf PLATO, der, „wenn man *ipsissima verba* verlangt, im Philebus ausdrücklich *das Gute in die Klasse des Schönen setzte*“ (IX. 378.). Und beistimmend citiert er in den Briefen „Zur Lehre von der Freiheit des Willens“ (an GRIEPENKERL) die Worte aus BOUTERWEKS „Ästhetik:“ „Von der Sittenlehre der Stoiker an, die vorzugsweise schön nennen, was der Würde des Menschen gemäfs ist, hat sich diese Vorstellungsart durch die Systeme SHAFTESBURYS und der Ästhetiker aus der schottischen Schule bis zu einer der neuesten Ansichten der Sittlichkeit unter mancherlei Abänderungen fortgezogen“ (wo mit der „neuesten Ansicht“ wol HERBARTS Lehre gemeint ist), weist jedoch die darauf folgenden Einwendungen des Autors gegen eine ästhetische Begründung der Ethik ab (IX. 375 ff.). Was nun insbesondere die Stoiker anlangt, so mufs sich HERBART allerdings dagegen verwahren, als „werfe er das Schöne und das Gute ineinander, nach Art des stoischen Satzes: ὅτι μόνον ἀγαθὸν τὸ καλὸν“ (X. 123.). Dagegen erkennt er den Grundgedanken von der nächsten Verwandschaft zwischen dem Schönen und dem Guten auch bei CICERO wieder; jener erste Hauptsatz (der HERBARTschen Philosophie), dafs nämlich die Grundbegriffe der Ethik ästhetisch seien, „deutet

auf das wohlbekannte honestum et turpe, dessen stoische Entwickelung zwar beim CICERO wie ein gerollter Kiesel erscheint, doch für geübte Augen fast so kenntlich, wie die wahre Logik beim ARISTOTELES" (II. 5.). Dieser Gedanke wird dann in der „Encyklopädie" (II. 71. ff.) mit besonderer Vorliebe weiter ausgeführt, indem HERBART geradezu seine fünf praktischen Ideen bei CICERO findet.

In dem zweiten Teile der „Psychologie als Wissenschaft" bemerkt HERBART, dafs J. A. EBERHARD in seiner „schätzbaren" Preisschrift „Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens" von J. 1776 (2. Auflage 1786) „aus dem nämlichen Princip die Auffassungen des Angenehmen, Schönen, Guten und Wahren erklärt. Darin", setzt HERBART hinzu, „liegt eine richtige Ahnung, die wir mehr ins Licht zu setzen haben" (VI. 106, 107.)

Was KANT betrifft, citiert HERBART u. a. in der „Analytischen Beleuchtung des Naturrechts und der Moral" die Forderung KANTS: „Wenn ein vernünftiges Wesen sich seine Maximen als praktische allgemeine Gesetze denken soll, so kann es sich dieselben nur als solche Principien denken, die nicht der Materie, sondern blofs der Form nach, den Bestimmungsgrund des Willens enthalten," um weiterhin die Bemerkung daran zu knüpfen: „Von hier aus würde der Weg zu den ästhetischen Urteilen über die Verhältnisse des Willens, als über die gesuchten Formen, offen gestanden haben. Aber KANT macht hier einen Sprung. Er fährt fort: „,Nun bleibt von einem Gesetze, wenn man alle Materie davon absondert, nichts übrig, als die Form einer allgemeinen Gesetzgebung"' . . . Dafs nun KANT durch den gemachten Sprung in die metaphysischen Schwierigkeiten der Freiheitslehre geraten ist, anstatt bei den ersten Gründen der praktischen Philosophie (welche die höchste Klarheit besitzen müssen) jede Berührung der Metaphysik zu vermeiden, darf hier noch nicht weiter beschäftigen u. s. w." (VIII. 255—257.)

Über die Trennung der Ethik von der Ästhetik in der nachkantischen Philosophie sagt HERBART u. a.: „Die Scheidewand, welche man hier zu ziehen pflegt, so dafs die Ästhetik zur theoretischen Philosophie gezogen und dort mit der Metaphysik in Gesellschaft gebracht wird, rührt teils daher, dafs die Ästhetik,

als Wissenschaft, noch in der Kindheit ist, indem man sie aus allerlei Reflexionen über Natur und Kunst zusammenwebt, ohne an ihre einfachen Principien zu denken; teils stützt sich die besagte Scheidewand auf die Behauptung von der transcendentalen Freiheit des Willens." (XII. 204. 205.)

2. (§§ 2—6.) Der Schlufsabsatz des § 2 bezieht sich zunächst auf die allgemeine Ästhetik. In den folgenden Paragraphen aber spricht sich HERBART auch gegenüber der Kunstlehre in ähnlichem Sinne aus, wie namentlich aus der im § 6 angeführten Stelle ersichtlich ist, wo u. a. „das vergebliche Regeln des Geschmacks in einer steifen Poetik" zurückgewiesen wird. Zahlreiche Aussprüche über das Verhältnis von Ästhetik und Kunst lassen es übrigens aufser Zweifel, in welcher Weise sich HERBART die Bedeutung der allgemeinen Ästhetik für das künstlerische Schaffen vorgestellt hat. Der Künstler spielt gar keine andere Rolle, als der im Texte erwähnte „unparteiische Zuschauer:" er selbst urteilt über die ihm ohne störende Zuthaten, in vollkommener Reinheit und Deutlichkeit vorgelegten mannigfaltigen Verhältnisse, und bildet auf diese Weise seinen Geschmack. Aus der Natur des Schönen und Häfslichen folgt allerdings, dafs das vollendete Vorstellen dieser Verhältnisse von Seiten des Künstlers zu denselben Urteilen des Beifalls oder Mifsfallens führt, welche der Ästhetiker fällt. Dieser ist also weit entfernt davon, sein Urteil, als ein fremdes, dem Künstler aufzudrängen; er bietet ihm nur Gelegenheit, das eigene Urteil ganz selbständig zu fällen. Vgl. namentlich die §§ 26—29, 37, 38.

Mit den Vorschriften der Kunstlehre verhält es sich wohl nicht anders. Auch hier ist es zunächst die Einsicht des Künstlers, an die sich die Lehre wendet; dort aber, wo diese Einsicht den Vorschriften und ihrer Begründung die Billigung vorenthalten zu müssen glaubt, erscheint freilich dem Künstler jede Vorschrift des Theoretikers als lästiger Zwang.

Zur Vervollständigung und näheren Präcisierung des im Texte Enthaltenen mag noch folgende Stelle aus dem „Lehrbuche zur Einleitung in die Philosophie" dienen: „Der Fehler liegt nun nicht darin, dafs überhaupt eine imperative Form gebraucht wird. Diese würde sich der Künstler gern gefallen lassen, und der sittliche Mensch, da er nicht umhin kann zu wollen und zu

handeln, mufs sie sich gefallen lassen, sobald die Kritik von zulänglichen Gründen anhebt. Aber darin liegt der Fehler, dafs man sich früher mit Befehlen an die Person wendet, ehe man mit logischer Pünktlichkeit die Musterbegriffe aufgestellt hat, in welchen die Person das objektive Schöne und Gute deutlich erkennen würde. Nicht von Mustern, sondern von Beispielen, nicht vom Einfachen und Klaren, sondern vom Effektvollen, vom Zusammengesetzten, Vieldeutigen, zufällig Gegebenen ist die Kritik ausgegangen; und begehrt nun, unsichere, vielleicht selbst gehaltlose, vom eigentlichen Schönen und Guten schon abgelenkte Abstraktionen als Regeln geltend zu machen. Solchen Regeln sucht der freie, der geniale Mensch sich zu entziehen. Über sie hinaus, sucht er selbst aus dem Kreise der Beispiele, die sie vor Augen hatte, sich zu entfernen; durch Originalität will er nun seinerseits ihr imponieren. Und nicht immer wird der Zweck verfehlt. Sitten- und Kunstgeschichte zeigen oft genug den Kampf zwischen der Regel samt ihrer Auktorität, und dem Streben sie zu überspringen und ihre Beispiele zu überbieten." (I. 135, 136).

3. (§ 6.) Zur Orientierung über die Terminologie des Textes genügt vorläufig Folgendes: HERBART nennt die einfachsten ästhetischen Verhältnisse (von Tönen, Farben, Massen, Gestalten, Gedanken u. s. w.) Elemente des Schönen und Häfslichen, oder kurz: ästhetische Elemente, auch Grundverhältnisse, elementare oder ursprüngliche Verhältnisse; die Begriffe aber, durch welche wir diese einfachsten Verhältnisse denken, nennt er ästhetische Musterbegriffe oder Ideen, und zum Unterschiede von den abgeleiteten und zusammengesetzten auch ursprüngliche, einfache Ideen. Es ist also wohl einleuchtend, dafs dem entsprechend auch „ursprüngliches Urteil" nichts weiter bedeuten wird, als das Urteil über ein einfachstes, elementares Verhältnis, also soviel wie einfachstes oder Elementarurteil, im Gegensatze zu dem Gesamturteile über ein gröfseres, zusammengesetztes Ganze, namentlich dem Kunsturteile. (Vgl. § 37).

Diesen Ausdruck hat nun SCHASLER (in seiner „Geschichte der Ästhetik," 1872. S. 1094) völlig mifsdeutet, indem er dem „ursprünglichen" Urteile ein „relatives" entgegensetzen zu müssen glaubt, und nach den „Bedingungen" fragt „welche vom Subjekt zu erfüllen sind," damit man ihm ein ursprüngliches ästhetisches

Urteil zutrauen könne? Durch den weiteren Ausdruck HERBARTS „ursprüngliche Evidenz“ verleitet, vermutet SCHASLER, HERBART habe sich für ein derartig bevorzugtes Subjekt gehalten und dann, sehr wohlfeil, die Sache so gewendet, „als ob jene Ursprünglichkeit mit objektiver Allgemeinheit identisch sei.“ Dafs dadurch die Lehre HERBARTS in ein ganz schiefes Licht gestellt wird, ist begreiflich. (Vgl. übrigens noch die Anmerkung zu den §§ 13—17).

4. (§§ 7—12.) Die auf der tiefgehenden Verschiedenheit von Erkenntnis und Wertbestimmung beruhende principielle Trennung der Ästhetik von der theoretischen Philosophie ist ein weiterer charakteristischer Grundzug der Lehre HERBARTS — vom allgemein philosophischen Standpunkte aus betrachtet wohl der wichtigste. Einerseits hängt damit die Gruppierung der philosophischen Wissenschaften zusammen, in der natürlicher Weise die Ethik der Ästhetik um so näher rücken mufs, je mehr sich beide von der Metaphysik entfernen, andererseits aber auch die Stellung, welche der (auch das theoretische Wissen zur Geltung bringenden) angewandten Ästhetik gegenüber der eigentlichen reinen oder allgemeinen Ästhetik angewiesen wird. Auf den Vorgang der Alten, welche die Philosophie in Logik, Physik und Ethik gliederten, beruft sich HERBART ausdrücklich (§ 7), und das Ineinanderspielen von Ästhetik und Metaphysik in der neueren Philosophie tadelt er wiederholt mit scharfen Worten (§ 11).

Von grofsem Interesse ist das, was HERBART in seiner „Metaphysik“ gelegentlich einer ausführlichen kritischen Besprechung der KANTschen Philosophie (III. 115—157) über diesen Punkt bemerkt. Im Auszuge lautet es:

„KANTS Werk war darauf angelegt, eine Kritik zu werden; nicht aber ein System! Die Gestalt eines Systems bekam die Lehre KANTS wider ihre wahre Natur. Dieser falschen Ansicht müssen wir entsagen; wir müssen wiederum KANT als Kritiker ins Auge fassen. Seine Kritik der Vernunft hätte nur Kritik der Metaphysik heifsen sollen. Eng verbunden aber mit dem richtigen Begriffe des Sein war in KANTS Geiste von Anfang an das Bestreben, den Begriff des Sollen richtig aufzufassen. Er war nahe daran, die gänzliche Unabhängigkeit beider Begriffe zu erkennen. Theoretische und praktische Vernunft erscheinen meistens bei ihm wie zwei verschiedene Potenzen, deren möglichen,

ja fast drohenden Streit man suchen müsse beizulegen. Natur und Freiheit setzt er oft genug einander so entgegen — oder um richtiger zu sprechen: er setzt sie so auseinander, wie in der That das theoretische Wissen und die ästhetische Beurteilung müssen auseinandergesetzt werden. Und was noch besser ist, was für manche noch schwerer sein würde: sein drittes Hauptstück des zweiten Buchs der Dialektik, welches vom Ideal der reinen Vernunft handelt, ist der wissenschaftlichen Abstraktion, in welcher die Einmischung der Freiheitsbegriffe (das heifst, der ästhetischen Betrachtungsart) mufs vermieden werden, fast gänzlich treu geblieben. Dies Verdienst lernt man erst schätzen, wenn man es mit der Ungründlichkeit vergleicht, die in spätern Zeiten fast zur Gewohnheit geworden ist."

Trotzdem ist KANT mit seiner praktischen Philosophie überflüssiger Weise in metaphysische Schwierigkeiten geraten (VIII. 257, s. die Anmerkung zu § 1), und „in der Kritik der Urteilskraft verrät der — an sich unstreitig verdienstvolle — Versuch, sich über den Begriff eines Organismus Rechenschaft zu geben, eine Schwankung unreifer Gedanken in diesem Punkte. Die Zweckmäfsigkeit der Organismen bleibt immerfort das unberührte Geheimnis, wozu uns der Schlüssel nicht auf dem Wege des Wissens kann gegeben werden. KANT aber hat sich die Scheidung des Ästhetischen (wohin das Moralische als Art im Verhältnis zur Gattung, und das Teleologische als Folge im Verhältnis zum Grunde gehört,) vom Theoretischen, also vom Erkennen und Erklären, nie recht deutlich gemacht; wie schon daraus erhellt, dafs er sich die Psychologie durch eine Freiheitslehre verdarb, die auf einem vermeinten sittlichen Bedürfnis beruhen sollte, während sie sowohl Besserung als Zurechnung undenkbar macht, also dem sittlichen Interesse gerade zuwider läuft."

„KANTs grofses Verdienst um die Sittenlehre bestand darin, das Sollen vom Sein völlig abzutrennen; so dafs man auf keine Weise von Gütern, als Gegenständen des Begehrens, die Bestimmung der Maximen des Willens in Hinsicht ihres sittlichen Wertes hernehmen dürfe; wohl aber derjenige Wille Achtung verdiene, welcher aus Pflicht, in Folge der Vorstellung des Gesetzes, sich wirklich bestimme, und zum Handeln entschliefse. Hier war also

das Achtungswerte zu finden in einer Harmonie zwischen Regel des Sollens und dem Thun des Willens; welches eben diejenige Harmonie ist, die wir anderwärts innere Freiheit genannt haben. Aber die Kritik der Urteilskraft reformiert alles. Sie erzählt von einer Idealwelt, worin Sein und Sollen dergestalt in eins zusammenfallen, dafs die erste Bedingung aller ästhetischen Urteile, nämlich die völlige Trennung zweier Glieder eines Verhaltnisses, folglich jener Wert der Harmonie zwischen Einsicht und Wille, verschwinden mufs. Eine Idealwelt aber, worin die sittlichen Werte sich auf Null reduzieren, ist nicht für uns." —

Über die nachkantische Ästhetik sagt HERBART: „Die Vermengung der Ästhetik und Metaphysik ist das eigentliche, radikale Übel der ganzen neuern Philosophie seit KANT. Sie entstand ganz natürlich daraus, dafs man, statt über die Natur der Dinge und über gegebene Probleme, vielmehr über KANTs Schriften philosophierte. In ihnen schien einer wahren, auf den Grund gehenden Erkenntnis das am nächsten zu kommen, was KANT in der transcendentalen Logik über das Selbstbewufstsein, und in der Kritik der praktischen Vernunft über die Freiheit gesagt hatte. Die Betrachtungen über beides waren leicht zu verknüpfen; und es kam in dieselben ein neues Leben, da FICHTE mit gröfserer Energie, als alle vor ihm, das Ich, als das einzig ursprüngliche Gewisse, hervorhob. Da nun vollends LESSINGs Anhänglichkeit an SPINOZA bekannt worden war, der selbst die Ethik auf seine Metaphysik gepfropft hatte; da mehrere sehr geistreiche und gelehrte Männer sich von dem Schwunge der neu aufgeregten Gedanken fortreifsen liefsen, und die Besonnenheit verloren, welche das Einzelne genau betrachtet, um zu sehen, ob alles untereinander zusammenpafst: — da flossen drei Klassen von Erkenntnissen, welche die Vorzeit längst geschieden hatte, und welche noch KANT (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Vorrede) als vollkommen richtig geschieden, ausdrücklich anerkannte, — Logik, Physik, Ethik, — in ein Chaos zusammen, aus welchem wieder geordnet hervorzugehen sie jetzt lange Zeit brauchen." (I. 344, 345. — Vgl. auch V. 185.)

Über den eigentlichen Kernpunkt der Frage äufsert sich HERBART in seiner „Metaphysik" folgendermafsen: „Das Reale ist einfach, also liegen in seiner ursprünglichen Qualität keine

Verhältnisse; folglich ist das Reale blofs als solches kein ästhetischer Gegenstand. Es hat keinen Wert: die Prädikate schön, häfslich, gut, böse, passen nicht darauf. Und das Ästhetische blofs als solches betrachtet, ist irgend ein Verhältnis, welches besteht zwischen seinen Gliedern; und verschwindet, sobald die Glieder getrennt werden; es ist also kein einfacher, oder als einfach zu betrachtender Gegenstand, folglich nicht real. Hieraus ergibt sich sogleich, dafs, wenn ein Reales betrachtet wird als besitzend einen Wert, diese Betrachtung nicht die einfache, ursprüngliche Qualität des Realen, sondern Verhältnisse betrifft, von denen man fragen kann, wie sie in das Reale hineingekommen sein mögen? Weifs man diese Frage nicht zu beantworten, und sind nichts destoweniger die Wertbestimmungen, die man ihm beilegt, wohl begründet: so verwandelt sich der Gegenstand wenigstens fürs erste in ein Geheimnis; und es versteht sich von selbst, dafs man ein solches nicht zum Princip des Wissens machen kann, sondern dafs es weit aus der Gegend entfernt liegen mufs, die man als die eigentliche Sphäre des Wissens betrachtet. Es gibt also kein Princip des Wissens, worin Wert und Realität beisammen wären, und alle vorgeblichen Principien dieser Art sind sogleich als der Wissenschaft unangemessen, und zu ihrer abstrakten Stellung nicht passend, von der Hand zu weisen. Dafs hierunter das FICHTEsche Ich und das SCHELLINGsche Absolute mit begriffen sind, bedarf kaum einer Erwähnung." (III. 381, 382).

In der Einleitung zur „Praktischen Philosophie" heifst es ferner: Durch den Anschein einer ewigen Autorität begünstigen denn freilich die ästhetischen Urteile „eine Verwechselung, welche den Anfängern in der Spekulation leicht verziehen werden mag, geübten Denkern aber nicht begegnen sollte. Die Verwechslung nämlich dessen, was Ist und der Natur zum Grunde liegt, und, verglichen mit dem Zeitlichen, das Ewige genannt werden mufs, ohne **darum** noch den mindesten Anspruch an Verehrung zu besitzen (welche selbst ästhetischer Art sein wird:) mit demjenigen Unzeitlichen, und sich selbst Gleichen, welches als ihr, der Geschmacksurteile, eigenthümlicher und ihnen allen gemeinschaftlicher Charakter, lediglich aus dem Grunde hervortritt, weil jedem vorstellenden Wesen zu jeder Zeit das

nämliche vollendete Vorstellen der nämlichen Verhältnisse den gleichen Beifall und das gleiche Mifsfallen erzeugen mufste und fernerhin wird erzeugen müssen. Wäre diese Verwechslung unterblieben, wie viele Verirrungen hätte die Spekulation sich ersparen können." (VIII. 22).

5. (§ 8.) Zur Ergänzung des im Texte über trotzdem bestehende Beziehungen zwischen der angewandten Ästhetik und der theoretischen Philosophie Gesagten sei noch auf eine Stelle der „Encyklopädie" hingewiesen. Die praktische Philosophie wird daselbst mit einem Baume verglichen, der „im ästhetischen Boden wurzelt, wo es neben ihm mancherlei anderes kleineres Gewächs gibt; aber seine Zweige hängen hinüber in ein benachbartes Gebiet, nämlich in das psychologische, welches mit einem allgemeinern Namen auch das metaphysische heifst. Dies Gleichnis bedarf keiner weitern Erklärung. Jedermann weifs, dafs wo es gilt zu handeln, nicht blofs Ideen in Frage kommen, sondern auch die Natur des Menschen und der Dinge. Wir wollen also nicht die praktische Philosophie von der Metaphysik losreifsen, indem wir ihre Principien trennen; es kommt nur darauf an, dafs man die Methoden sondere, also nicht Widersprüche, an denen die Metaphysik ihre Arbeit findet, in die praktische Philosophie hinein versetze, und nicht ästhetische Urteile, welche bestimmen was sein solle, zu Kriterien dessen mache, was sein kann und sein mufs" (II. 351). Mit dem „anderen kleineren Gewächs" sind offenbar die übrigen Kunstlehren gemeint; doch setzen es andere Aussprüche HERBARTS (z. B. I. 156 in § 8) aufser Zweifel, dafs auch ihre Zweige ziemlich weit in das psychologische Gebiet hineinragen, dafs aber das Gesagte von der praktischen Philosophie vielleicht in höherem Grade noch als von ihnen, obschon durchaus nicht ausschliefslich gilt.

6. (§ 10). Was insbesondere das Verhältnis zwischen Ästhetik und Psychologie anlangt, so hat der Umstand, dafs HERBART, mit Ausnahme der von Psychologie ganz freien Darstellung der praktischen Ideen in der „Praktischen Philosophie," von den einzelnen ästhetischen Elementarverhältnissen fast nur gelegentlich psychologischer Untersuchungen spricht, sowie dafs die wichtigen Vorfragen der Ästhetik mit denen er sich verhältnismäfsig am meisten beschäftigt hat (und die den Hauptinhalt der vorliegenden

Gebiet bilden, zum guten Teile ohne Psychologie gar nicht gelöst werden können, vielfach zu Mifsverständnissen geführt. Dadurch, dafs zur Erklärung ästhetischer Thatsachen in letzter Instanz die Psychologie herangezogen wird, und dafs man dieses Heranziehen nicht nur nützlich, sondern auch notwendig findet, verrückt sich die Grenze zwischen Psychologie und Ästhetik ebensowenig, als die Grenze zwischen Mathematik und Physik verschoben wird durch eine noch so ausgedehnte Anwendung der ersteren in der letzteren. Die eigentliche Ästhetik — im Sinne HERBARTS — beginnt erst mit der Betrachtung der Elemente des Schönen als solcher, nachdem deren psychologische Erklärung entweder bereits gegeben, oder überhaupt bei Seite gesetzt worden ist. Von „offenbarer Bankerotterklärung der Ästhetik als selbständiger Wissenschaft und ihrer Zurückführung auf Psychologie“ zu reden, wie ED. V. HARTMANN (a. a. O. S. 277) in seiner Kritik des Formalismus thut, pafst am allerwenigsten auf die Grundanschauungen HERBARTS. Eine natürliche Folge dieses Mifsverständnisses ist es sodann, dafs man, indem man thatsächlich die Psychologie HERBARTS kritisiert, damit bereits die Ästhetik desselben kritisiert zu haben meint, wie es z. B. in G. NEUDECKERS „Studien zur Geschichte der deutschen Ästhetik seit KANT“ (1878 S. 41 ff.) der Fall ist, wo ein besonderes Gewicht auf HERBARTS psychologische Theorie des ästhetischen Urteils, d. h. auf die Erklärung des Wohlgefallens und des Mifsfallens gelegt wird.

7. (§ 11.) Auf eine unbestreitbare Analogie der Ästhetik HERBARTS mit seiner theoretischen Philosophie hat ROB. ZIMMERMANN in seiner „Geschichte der Ästhetik“ (1858, S. 767, 768) hingewiesen, indem er namentlich eine Parallele zog zwischen den an sich gleichgiltigen Gliedern, aus welchen sich die ästhetischen Verhältnisse, und den an sich einfachen Realen, aus welchen sich die Erscheinungen zusammensetzen. Dafs diese Analogie sich auch auf die Grundlehren der Psychologie erstreckt, liegt auf der Hand. Aber dies erklärt sich weniger durch irgend einen direkten Einflufs der Metaphysik auf die Ästhetik, als vielmehr durch die Anschauungsweise HERBARTS im allgemeinen, die sich in beiden Gebieten allerdings gleichartig äufsern mufste. Es entspricht keinesfalls dem Sinne HERBARTS, wenn man sich zur Bezeichnung

seiner ästhetischen Richtung eines aus seiner Metaphysik entlehnten Schlagwortes bedient, und — (wie ZIMMERMANN und SCHASLER in ihren Geschichtswerken) — von einer „Ästhetik des Realismus" oder gar „realistischer Ästhetik" spricht. ED. V. HARTMANN hat wohl recht mit seiner Bemerkung („Die deutsche Ästhetik seit KANT" 1886 S. 269), der ästhetische Formalismus ZIMMERMANNs (und jedenfalls, können wir hinzufügen, auch HERBARTs) sei „vor allen Dingen kein Realismus, stehe auch nicht im Dienste eines metaphysischen Realismus."

8. (§ 12.) HERBARTs Ausspruch übrigens, „dafs eine bessere Ästhetik nicht eher, als im Gefolge einer besseren Psychologie erscheinen werde," rechtfertigt im vollsten Mafse die seitherige Erfahrung; denn von allen Hilfswissenschaften hat der Ästhetik unbestreitbar die Psychologie die wertvollsten Dienste geleistet, zunächst allerdings die empirische Psychologie in Verbindung mit den ihr benachbarten Gebieten der Naturwissenschaft.

9. (§§ 13—17.) Auf den ersten Blick sollte es scheinen, als ob die Methode HERBARTs in der That nichts weiter, als „die richtige Mitte" nicht nur zwischen Erfahrung und mystischer Anschauung, sondern überhaupt auch zwischen Empirismus und Spekulation sucht. Einerseits nämlich gibt HERBART zu, dafs wir erst durch das erfahrungsmäfsig Gegebene „veranlafst" werden, ästhetische Begriffe, (schön, häfslich u. s. w.) zu denken, andererseits dient ihm die Konstruktion* der ästhetischen Elemente a priori (allerdings aus empirisch gegebenem Materiale) dazu, um die von der allgemeinen Ästhetik geforderte Vollständigkeit der Aufzählung dieser Elemente zu verbürgen, wie es z. B. die Deduktion der Fünfzahl der praktischen Ideen (vgl. u. a. VIII., 74; 218) thun soll. So finden wir also, dafs zunächst die im § 17 des Textes (II, 115, 116) erwähnten psychologischen Analysen

* Die im § 13 angeführte Stelle aus der „Psychologie" (VI. 357) bezieht sich ursprünglich auf das Schöne in seinem Verhältnis zum Angenehmen, und der Ausdruck: „man kann die ästhetischen Verhältnisse mit Bewufstsein konstruieren und vollständig zusammen stellen" will nichts anderes besagen, als: man hat die einzelnen Glieder der ästhetischen Verhältnisse in der Hand und kann in Folge dessen durch ihre Kombination sich eine Übersicht der überhaupt möglichen Verhältnisse derselben verschaffen.

nach Absonderung alles Nichtästhetischen durch Zergliederung des Schönen und Häfslichen blofs das Material zu der Aufzählung und Synthesis der ästhetischen Elemente zu liefern haben, welche sodann als allgemeine Ästhetik folgt. Die Analysis der Kunstlehre hingegen, die sonst der Synthesis der allgemeinen Ästhetik entgegengestellt wird (vgl. z. B. VIII. 218, 219, wo in dieser Weise die „Praktische Philosophie" und die „Analytische Beleuchtung des Naturrechts und der Moral" miteinander verglichen werden), hat zwar den Gegenstand mit jenen die ästhetische Elementarlehre vorbereitenden Analysen gemeinschaftlich, dient aber zu ganz anderen Zwecken, indem sie vor allem die Gesetze der Entstehung und Wirkung von Kunstwerken zu erforschen sucht. Beide dürfen nicht miteinander verwechselt werden. Der Fortgang wäre somit nach HERBARTs Ansicht folgender: Zuerst vorbereitende Analysis des Schönen, dann synthetische (allgemeine) Ästhetik, und schliefslich analytische (angewandte) Ästhetik oder Kunstlehre. Dafs Synthesis und Analysis nicht auseinandergehen dürfen, sondern wechselseitig einander bestätigen müssen, versteht sich wohl von selbst.

Allein ein näheres Eingehen in diese Frage lehrt, dafs der empirische Charakter der HERBARTschen Ästhetik nicht nur viel mehr hervortritt, als HERBART selbst wohl hätte zugestehen mögen, sondern auch auf etwas ganz anderem beruht, als auf jenen vorbereitenden Analysen des Schönen in Kunst und Natur. Es ist nämlich überhaupt die Gewinnung der ästhetischen Elemente, sei es durch Analysis des Gegebenen, sei es durch Konstruktion und Deduktion, immer noch keine ästhetische Forschung, sondern blofs eine, freilich unentbehrliche Vorarbeit zu ihr, blofs ein Sammeln des Materiales, über welches das ästhetische Urteil gefällt werden soll, und erst mit der Fällung dieses Urteils, d. h. mit der Unterscheidung des Gefallenden vom Mifsfallenden und vom Gleichgiltigen beginnt das eigentliche Geschäft des Ästhetikers.

Die Art und Weise nun, auf welche wir zu den ästhetischen Elementen selbst gelangen, entscheidet in letzter Linie wohl nicht darüber, ob die Methode der Ästhetik empirisch ist oder nicht, sondern vielmehr die Art und Weise, auf welche wir die eigentlichen Principien der Ästhetik — und das sind eben die

ästhetischen Urteile über diese Elemente — gewinnen. Für HERBART ist das Mittel, diese Principien zu gewinnen: das eigene Urteil des Forschers. Allenthalben spricht er von dem „Versetzen in die Auffassung“ der ästhetischen Verhältnisse, die beim „unparteiischen Zuschauer“ eine „Beurteilung des Vorliegenden“ zur Folge hat, welche geradezu eine „selbstthätige Erzeugung der ästhetischen Begriffe“ ist (§§ 2, 10, 14). Es ist klar, dafs hier der „unparteiische Zuschauer“ in erster Reihe der Ästhetiker selbst ist, und erst in zweiter Reihe etwa derjenige, welchem er die Resultate seiner Forschung mitteilt.

Dem Urteile des Forschers aber, welches die Principien der Ästhetik gewinnt, indem es nicht nur das eine Elementarverhältnis als gefallend, das zweite als mifsfallend, das dritte wieder als gleichgiltig bezeichnet, sondern auch die specifischen Unterschiede des Gefallens und Mifsfallens anzeigt, müssen offenbar die a priori konstruierten Verhältnisse genau ebenso unterworfen werden, wie die empirisch durch Analysen gegebener Werke der Kunst und der Natur gefundenen. Denn daraus allein, dafs sich irgend ein Verhältnis in einem schönen Ganzen als dessen Teil vorfindet, läfst sich noch nicht bestimmen, ob wir ein ästhetisch wohlgefälliges oder aber ein mifsfälliges Verhältnis vor uns haben — das sagt uns erst die unmittelbare Beurteilung derselben; denn im Schönen hat auch das an sich Unschöne als belebendes Moment, das an sich Gleichgiltige als notwendiges Verbindungsglied seine Berechtigung innerhalb gewisser Grenzen. Und ebensowenig können wir ohne eigene unmittelbare Beurteilung wissen, welche von den apriorisch konstruierten Verhältnissen wohlgefällig und welche mifsfällig oder gleichgiltig sind. Darauf aber kommt es bei HERBART vor allem anderen an.

So setzt denn die richtige Erkenntnis und Unterscheidung der Elemente des Schönen und des Häfslichen, sowie ihrer mannigfachen Stufen und Arten stets die innere Erfahrung des Forschers als Quelle voraus, und zwar für jeden einzelnen Fall eine besondere Erfahrung, da ja — nach HERBART — sich die einzelnen Urteile durchaus nicht aufeinander zurückführen, also auch nicht auseinander ableiten lassen, und überdies die Ästhetik von jedem auf anderswoher entlehnten Grundsätzen beruhenden Beweise des ästhetischen Wohlgefallens oder Mifsfallens unbedingt

absehen soll. Gleichviel nun, ob die Übereinstimmung der ästhetischen Urteile bei verschiedenen Menschen, daher auch der Umfang ihrer Giltigkeit gröfser oder kleiner sein mag: haben wir nicht ein Recht, diese Quelle der Erkenntnis als eine empirische zu bezeichnen? HERBART selbst setzt freilich in die Notwendigkeit, mit der sich beim vollendeten Vorstellen der einfachsten Verhältnisse die entsprechende ästhetische Beurteilung einstellt, dasselbe unerschütterliche Vertrauen, wie in die Grundgesetze der Logik und der Mathematik (vgl. VII. 191, in der Fufsnote zu § 40), und rechnet die ästhetischen Elementarurteile zu den synthetischen Urteilen a priori; er hätte daher nicht zugegeben, dafs die von ihm wiederholt und nachdrücklichst empfohlene Methode der Ästhetik im Grunde genommen doch nur eine empirische ist oder doch auf eine solche notwendig hinausläuft.

Dieser den Hintergrund zu HERBARTs ästhetischen Anschauungen bildende Empirismus ist einer jener Züge, welche den Einflufs der englischen Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts auf HERBART deutlich erkennen lassen. SCHASLER hat daher in gewissem Sinne recht, wenn er („Geschichte der Ästhetik," S. 1092) bemerkt, dafs wir bei HERBART „bis in die ästhetischen Versuche des vorigen Jahrhunderts zurück versetzt werden." Aber man darf dabei nicht übersehen, dafs ja schon in den Jahren 1803 und 1808 der Grund zur HERBARTschen Ästhetik gelegt worden ist, also zu einer Zeit, wo der Einflufs der Engländer trotz der Herrschaft KANTs in der Philosophie doch noch immer ziemlich bedeutend nachwirkte. Den Vorwurf einer tadelnswerten Reaktion kann man aber aus diesem historischen Zusammenhange umsoweniger schöpfen, als das, was HERBART von den Empirikern des achtzehnten Jahrhunderts angenommen hat, vielmehr gerade der modernen empirischen Ästhetik nahe genug steht. Wie sehr z. B. FECHNER von HERBART angeregt worden ist, braucht nicht ausgeführt zu werden; und wenn er („Vorschule der Ästhetik," 1876 I. S. 6) konstatieren konnte, die deutsche Ästhetik beginne neuerdings, „sei es noch unter philosophischem Einflusse oder in mehr selbständiger Richtung und Entwicklung, auf den Weg von Unten mit einzulenken," so ist dies wohl zum grofsen Teile der Einwirkung der HERBARTschen Ästhetik zuzuschreiben. NEUDECKER („Studien zur Geschichte der deutschen Ästhetik seit Kant," S. 90)

sagt ganz richtig: „die Lösung der Aufgabe, die (durch HERBART) der Ästhetik zugewiesen war, konnte eigentlich nur die Beobachtung und Erfahrung, kurz die Empirie übernehmen, die ja auch die einzige denkbare Quelle ist, aus der stillschweigend ZIMMERMANNs Ableitung der gefallenden Formen schöpft, wenn sie nicht absolut in der Luft schweben soll." Wenn er aber gleich darauf meint, daſs es „die mathematische Spekulation" HERBARTs sei, die durch ihre Magerkeit und Unergiebigkeit die Ästhetik seiner Richtung zu Anleihen bei der Empirie und schlieſslich zum Aufgehen in derselben, gewissermaſsen wider Willen, zwingt, so ist daran abermals jenes bereits oben (in der Anmerkung zu § 10) berührte Miſsverständnis Schuld: die „mathematische Spekulation" HERBARTs ist durchaus nicht Sache seiner Ästhetik, wie NEUDECKER meint, sondern bloſs seiner Psychologie, man kann also nicht ohne Weiteres behaupten, daſs HERBART „die mathematische Spekulation an Stelle der idealistischen Begriffsspekulation gesetzt habe."

Vor NEUDECKER hat übrigens schon LOTZE in der „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" (1868 S. 245) gesagt: Die Aufsuchung der ästhetischen Elementarurteile im Sinne HERBARTs „kann ihrer Natur nach nur auf dem experimentalen Wege gelöst werden, den wir später bei Gelegenheit von FECHNER werden einschlagen sehen." Und auch der Tadel, HERBART habe z. B. bei „der Betrachtung der musikalischen Intervalle sogleich den Spekulationen seiner mathematischen Psychologie ein unverhältnismäſsiges Übergewicht gegeben," findet sich schon bei LOTZE; dieser Tadel ist aber um so ungerechter, als ja HERBART überhaupt gar keine ästhetische Abhandlung über die musikalischen Intervalle geschrieben hat, und in einer ausdrücklich als „Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre" oder als „Psychologische Untersuchungen" bezeichneten Schrift doch wohl von einem „unverhältnismäſsigen Übergewicht" der Psychologie kaum gesprochen werden kann. HERBART sagt in den „Psychologischen Untersuchungen" geradezu, daſs er hier durchaus nicht alles untersuche, vielmehr so manches übergehe, was „mehr die praktische Musik als die Psychologie interessiert." (VII. 257.)

Was nun das Experiment anlangt, das allerdings nur im Gefolge der Empirie auftreten kann, so hat schon HERBART selbst

bezüglich der Farbenharmonie sich geäufsert: „höchst wahrscheinlich würde man zu bestimmteren Resultaten, als bisher bekannt sind, durch geordnete Versuche gelangen, wenn dieselben von richtigen theoretischen Gesichtspunkten ausgehend geleitet wären..; nämlich durch kontinuierliches Abändern der Verhältnisse; wozu allerdings die Geduld und Genauigkeit experimentierender Physiker, verbunden mit dem scharfen Blicke eines geübten Malers gehören würde" (VII. 286). Es ist vielleicht nicht überflüssig, zu bemerken, dafs es sich hier in der That zunächst um das Auffinden ästhetischer Verhältnisse handelt, die dann allerdings der psychologischen Untersuchung unterworfen würden. Und im zweiten Teile der „Psychologie" heifst es: „beim ästhetischen Urteile sind uns die Partialvorstellungen gegeben, die zusammen das Schöne ausmachen; auch können wir mit ihnen experimentieren, sie mannigfaltig abändern, und bemerken, wie dadurch das Schöne sich ins Schönere oder ins Häfsliche verwandelt" (VI. 109). Das sind freilich nur Andeutungen, aber sie genügen wohl, um zu zeigen, dafs FECHNER mit seiner „experimentalen Ästhetik" einen Weg beschritten hat, der von HERBART bereits gewiesen war.* FFCHNER stellt zwar nur zum Teile wirkliche Experimente an, meist sucht er blofs eine Statistik ästhetischer Urteile zu schaffen; allein auch dies ist ein nicht zu verachtendes Mittel der empirischen Forschung im Gebiete der Ästhetik.

Auf ähnlichen Bahnen wandelt zum guten Teile die empirische Ästhetik der Engländer und Franzosen, in der freilich einerseits Psychologie und Anthropologie, andererseits Theorie der Kunst dasjenige überwiegt, was HERBART allgemeine Ästhetik genannt hat. Die Wichtigkeit des persönlichen Urteils des Forschers erkennt — um wenigstens ein Beispiel anzuführen — C. MARTHA an: „Puisqu'il n'est plus de loi imposée et reconnue comme jadis, ne serait il pas possible, ... de se faire soi-même une loi et, en s'interrogeant, en observant ce qui nous surprend et nous charme dans tous les arts, de découvrir nous-mêmes un certain nombre de règles ou de conditions nécessaires? Au lieu de fonder l'esthétique sur des spéculations abstraites et

* G. Th. FECHNER: „Zur experimentalen Ästhetik" 1871. — Vgl. ferner desselben „Vorschule der Ästhetik," I. S. 184 ff.

de la rattacher à une metaphysique obscure et sans crédit, . . . ne pourrait-on pas l'établir sur des observations personelles en les généralisant?" („La Délicatesse dans l'Art." 1884. p. 3.) —

Der „falsche Empirismus," welchen HERBART bekämpft, ist etwas ganz anderes, als das dem Forscher anheimgestellte Urteil über die ästhetischen Elementarverhältnisse. Er besteht vielmehr darin, daſs man einerseits statt selbst unmittelbar zu urteilen, die Urteile über die Elemente des Schönen und Häſslichen „als bekannte Thatsachen behandelt, auf die man sich beruft," und die dann „mit tausend Verfälschungen zum Vorschein kommen" (I. 343), andererseits aber wieder von der stets schwankenden, unsicheren Beurteilung von zusammengesetzten Werken der Natur und Kunst ausgeht, statt mit dem Einfachsten zu beginnen (vgl. u. a. §§ 15, 37, 69). Wiederholt macht HERBART darauf aufmerksam, „wie schwierig es ist, durch das Anschauen der Kunstwerke den Geschmack zu bilden ohne ihn zu verwirren oder eigensinnig zu machen" (I. 135); denn „sowenig gehäufte philosophische Lektüre Philosophen bildet, ebensowenig erzeugt sich Geschmack aus einem Umhertaumeln unter allerlei Kunstwerken, selbst wenn die letzteren wirklich klassich sind" (X. 96).

10. (§§ 18—20.) Diese Abweisung des Subjektiven muſs — selbst im Hinblicke auf HERBARTs eigene Lehre — einigermaſsen eingeschränkt, oder wenn man will, dahin präcisiert werden, daſs man nur die theoretische Erklärung der die Auffassung des Schönen begleitenden subjektiven Vorgänge der Psychologie zuspricht, aber ihre Konstatierung, Betrachtung und unter Umständen sogar Zergliederung der Ästhetik keineswegs verwehrt. Man erinnere sich an das in der Anmerkung zu §§ 13—17 Gesagte: das eigene ästhetische Urteil, von dem der Forscher ausgeht, hat offenbar den Zweck, nicht bloſs das Gefallende vom Miſsfälligen und Gleichgiltigen im allgemeinen zu scheiden, sondern auch den Grad und die specifische Art des Beifalls oder des Miſsfallens an jedem einzelnen Vorhältnisse festzustellen, die Ästhetik kann also vom Subjektiven nur insofern vollständig abstrahieren, als es nicht notwendig dem ästhetischen Gefühl und dem ästhetischen Urteil angehört.

11. (§ 21.) Hier ist offenbar nicht an jene Bedeutung des

Wortes „Stoff“ zu denken, die es später in der Lehre vom ästhetischen Verhältnisse im Gegensatze zur „Form“ erhält, sondern an den gewöhnlichen Sinn desselben, zunächst als „Gegenstand, Sujet,“ obgleich die Bedeutung von „Material“ nicht gerade ausgeschlossen ist. Es ist also der Stoff des Kunstwerkes gemeint, nicht der des einzelnen ästhetischen Verhältnisses.

Bei dieser Gelegenheit mag des Vorwurfs gedacht werden, den ED. v. HARTMANN („Deutsche Ästhetik seit KANT,“ S. 282, 283) gegen den Formalismus erhebt: er „mifsbrauche“ den Doppelsinn der Worte „Stoff“ und „Form.“ Was HERBART anlangt, so hat er gelegentlich (Aphorismen zur Psychologie, VII. 611, 612) scharf unterschieden zwischen materiellem und geistigem (psychologischem) Stoff in der Hand des Arbeiters oder Künstlers, und an zahlreichen Stellen, vor allem in der Einleitung zur „Praktischen Philosophie,“ hat er wieder unzweideutig gesagt, was er unter „Stoff (Materie)“ und „Form“ im einzelnen ästhetischen Verhältnisse verstehe; ohne Zweifel war er sich dessen auch überall anderwärts wohl bewufst, in welchem Sinne er von „Stoff“ rede. Die Mehrdeutigkeit des Wortes selbst kann ihm füglich nicht zur Last gelegt werden; es kommt nur darauf an, es an jeder Stelle richtig zu verstehen. —

Mit den Bedingungen, unter welchen das Schöne an dem künstlerischen Stoffe erscheint, sind wohl nicht blofs jene gemeint, welche die Fügsamkeit oder Sprödigkeit des Stoffes selbst stellt, sondern auch solche, welche die Auffassung des Schönen überhaupt erst ermöglichen, ohne jedoch ihm selbst anzugehören. Unter diesen Bedingungen nimmt wohl die Apperception eine der ersten Stellen ein. (Vgl. die Anmerkung zu § 74.)

12. (§ 22.) Vgl. hiermit den weiteren Ausspruch HERBARTS: „Nach allem Bisherigen ist die Ästhetik eine Wissenschaft, die zwar schwer genug zu finden, aber einmal gefunden, nicht mehr schwer sein kann zu fassen“ (I. 128).

13. (§ 22, Fufsnote.) Man bemerke hier den Unterschied: Analysen der Kunstwerke und des Schönen überhaupt sind es, was HERBART empfiehlt und fordert — nicht aber Analysen der ästhetischen Urteile, am allerwenigsten solche der Kunsturteile. Nicht nur die Frage nach dem Anteile der Seelenvermögen an dem Auffassen und Beurteilen des Schönen nennt er

geradezu „ungereimt,“ sondern er verweist überhaupt die Betrachtung und Erörterung alles dessen, was in der Seele beim Genusse des Schönen vorgeht, aus der Ästhetik in die Psychologie und verlangt dort, wo es sich um die Elemente des Schönen handelt, ein strenges Abstrahieren von allem Subjektiven (§§ 8—12, 17—20). Psychologische Untersuchungen über das ästhetische Urteil, denen allerdings auch HERBART seine Aufmerksamkeit zuwenden mufste (§§ 26—47), sind ihm nur eine Vorarbeit zur Ästhetik, nicht aber ein Teil der Ästhetik selbst, im wahren Sinne des Wortes.

14. (§§ 32—36.) Nichts in der ganzen Ästhetik HERBARTS ist so vielen Mifsverständnissen und Vorurteilen unterworfen, als gerade seine Begründung und Darstellung des Formprincips. Was zunächst die in den beiden §§ 32 und 33 enthaltene Beweisführung anlangt, so ist es — nach dem, was bereits in der Anmerkung zu §§ 13—17 über den empirischen Charakter der von HERBART empfohlenen Methode der Ästhetik gesagt worden — wohl unschwer anzugeben, aus welchem Grunde HERBART sich hier zur Heranziehung der „Methode der Beziehungen aus der Metaphysik“ bewogen fand. Die psychologischen Analysen, an die der Ästhetik gewiesen wird, können in Verbindung mit der sie stets begleitenden, unmittelbaren ästhetischen Beurteilung offenbar nur eine empirische Belehrung über das wahre Wesen der Elemente des Schönen und Häfslichen, somit über das Hauptproblem der Ästhetik, bieten. Es bliebe eben nichts anderes übrig, als etwa folgendermafsen zu schliefsen: Die in unser Bewufstsein eintretenden Bilder des Schönen in Natur und Kunst sind alle zusammengesetzt aus einer grofsen Zahl von Vorstellungen, welche für sich genommen nichts weiter sind als das Material, aus welchem ebensowohl das Schöne, wie das Gleichgiltige und das Häfsliche geschaffen werden kann, da ja z. B. dieselben zwölf Tonstufen innerhalb der Oktave jedem musikalischen Gebilde, dieselben der Erfahrung entlehnten und durch den Sprachschatz fixierten Begriffe jedem poetischen Werke in gleicher Weise zur Verfügung stehen; wir können uns nun durch Vergleichung und durch Versuche leicht überzeugen, dafs die Schönheit oder Häfslichkeit des Ganzen von der Art der Zusammensetzung jener Teilvorstellungen, also von den jeweiligen Verhältnissen, die sie

eingehen, abhängt, indem geringe Änderungen dieser Verhältnisse das Schöne ins Schönere oder ins Häfsliche zu verwandeln im stande sind; per analogiam dürfen wir daher wohl annehmen, dafs die kleinsten, einfachsten Elemente, in die das schöne Ganze sich auflösen läfst, soweit allerdings diese Elemente noch als schön oder häfslich, also ästhetisch aufgefafst werden, gleichfalls zusammengesetzt sind aus Teilvorstellungen, die nicht für sich, in ihrer Vereinzelung, sondern vielmehr durch die Art und Weise ihrer Zusammensetzung, somit nicht durch den Stoff oder die Materie, sondern blofs durch die Form der Verhältnisse, welche sie bilden, gefallen oder mifsfallen; und soweit wir Kenntnis von diesen Elementen des Schönen und des Häfslichen haben, bestätigt in der That die Erfahrung diese Annahme. — Allein ein solcher Empirismus sagte offenbar HERBART nicht zu, obgleich, wie wir gesehen haben, der von ihm gewiesene Weg der Forschung notwendig zu diesem Ziele führt. HERBART wollte jedoch um jeden Preis das Princip des Formalismus von der Erfahrung (d. h. von der Beurteilung der einzelnen ästhetischen Elemente) unabhängig, auf spekulativem Wege aus dem Begriffe des Ästhetischen selbst entwickeln, und dazu schien ihm die Methode der Beziehungen, die er in der Metaphysik zur Lösung von gegebenen Widersprüchen, die dennoch Erkenntnisbegriffe eines Realen sind, angewendet hatte, eine ganz besonders geeignete Handhabe zu bieten. Sie sollte durch den (vom Unterschiede des Schönen und des Angenehmen ausgehenden) Nachweis, dafs im Begriffe des ästhetischen Gegenstandes ein Widerspruch wäre, wenn er keine Verhältnisse in sich trüge, die Notwendigkeit und Allgemeinheit des Satzes, „dafs jedes ästhetische Urteil auf den Verhältnissen seines Gegenstandes beruhen müsse,“ darthun (II. 372). —

Mit der in den §§ 32 und 33 enthaltenen Darstellung vergleiche man nun das, was SCHASLER („Geschichte der Ästhetik,“ S. 1096) dagegen vorbringt. Zunächst sagt er: seine (HERBARTS) Beweisführung lautet folgendermafsen:“ — führt aber nicht etwa den Beweis selbst, sondern das ihm von HERBART angefügte Beispiel an: „Was ist z. B. in der Musik eine Quinte, eine Terz, ein jedes beliebige Intervall von bestimmter musikalischer Geltung? Es ist bekannt, dafs keinem der einzelnen Töne, deren Verhältnis das Intervall bildet, für sich nur das Mindeste

von dem Charakter zukommt, welcher gewonnen wird, indem sie zusammen klingen." Wenn dieses Beispiel in der That der ganze Beweis selbst sein wollte, wäre allerdings SCHASLERS Klage gerechtfertigt: „HERBART schliefst folgendermafsen: es gibt Verhältnisse zwischen Gleichgiltigen, die schön sind; folglich sind nur Verhältnisse schön (d. h.: es gibt Tiere, die fliegen, folglich sind nur die Vögel Tiere)." Aber dem willkürlich bei Seite geschobenen Beweise darf wohl ein blofses Beispiel nicht ohne Weiteres substituiert werden; SCHASLER hat also nicht das geringste Recht, fortzufahren: „Auf dieser logischen Basis, welche als seine Methode der Beziehungen berühmt ist, begründet er die Ausschliefslichkeit des Schönen als eines blofsen Formelements." HERBART hat sich seinerzeit entschiedenst dagegen verwahrt, dafs man diese seine Beweisführung, ohne sie mit der in der Metaphysik ausführlich dargelegten zu vergleichen, blofs nach einem in der Recension der Hallischen „Allgemeinen Literatur-Zeitung" enthaltenen „unverständlichen Auszuge", in welchem sie freilich nicht zu erkennen sei, beurteile (VIII. 209). Was würde er SCHASLER gegenüber gesagt haben, der den ganzen Beweis verschweigt, um aus einem blofsen erläuternden Beispiele den Nachweis einer schülerhaft primitiven Induktion zu schöpfen, die mit der Methode der Beziehungen nicht das Geringste zu thun hat?

Das mufs allerdings zugestanden werden, dafs diese ganze Begründung des Formprincips mit Hilfe der Methode der Beziehungen für den aufserhalb der Schule HERBARTS stehenden nur eine sehr geringe Überzeugungskraft besitzt. Zwar durchaus nicht etwa wegen einer ihr zu Grunde liegenden falschen Induktion, sondern im Gegenteil vielmehr deshalb, weil hier im Zuge einer ursprünglich empirisch angelegten Untersuchung plötzlich eine Deduktion hervortritt, die augenscheinlich den Zweck hat, dieser Untersuchung einen spekulativen Stempel aufzuprägen, welcher den ihr von rechtswegen zukommenden empirischen Charakter beeinträchtigt. Die Methode der Beziehungen, wie sie HERBART in der Einleitung zur „Praktischen Philosophie" anwendet, ist also weit entfernt davon, ein Grundpfeiler der HERBARTschen Ästhetik zu sein, dessen Wanken schon den ganzen Bau zum Einsturze bringen müfste: dieser Bau kann sehr wohl ohne jene

Stütze bestehen — freilich als empirische nicht aber apriorische Ästhetik. —

Was nun die nähere Fassung des Formprincips selbst, zunächst die Gegenüberstellung von Stoff und Form im ästhetischen Verhältnisse anlangt, so ist das mit HERBARTs eigenen Worten im Texte mitgeteilte wohl klar genug, um die landläufigen Mifsdeutungen zu beseitigen. Unter Stoff ist hier, wo es sich um das Princip der Ästhetik handelt, eben nur der Stoff oder die Materie des Verhältnisses gemeint, d. h. einerseits das einzelne Glied des Verhältnisses für sich genommen, also eine einzelne Vorstellung oder eine einzelne Vorstellungsgruppe, die mit einer oder mehreren anderen zusammen eben das betreffende ästhetische Verhältnis bildet, andererseits aber die blofse Summe solcher einzelnen Glieder, ohne Rücksicht auf ihre gegenseitigen Beziehungen betrachtet, als blofses Material, aus welchem ästhetische Verhältnisse gebildet werden können. Und wenn HERBART das einzelne Glied des Verhältnisses als ästhetisch gleichgiltig bezeichnet, so meint er damit die Gleichgiltigkeit desselben nur in Bezug auf das einzelne in Rede stehende ästhetische Verhältnis, nicht aber Gleichgiltigkeit überhaupt, in jeder Beziehung. Es kann ja das einzelne Glied eines Verhältnisses, namentlich wenn es eine ganze Vorstellungsgruppe ist, für sich wieder infolge der in ihm enthaltenen Verhältnisse ästhetischen Wert oder Unwert haben — aber diese neue Wertbestimmung ist eine ganz selbständige, von jener früheren, das Verhältnis zweier Vorstellungsgruppen betreffenden, unabhängige. Man erinnere sich an die Symmetrie der beiden Hälften einer Façade, oder an den Kontrapunkt zweier gleichzeitiger Melodien: jede der Façadenhälften, jede der beiden Melodien ist vielleicht selbst schon ein ästhetisch wertvolles Gebilde, aber der specifische Charakter der Symmetrie, der specifische Reiz der Polyphonie ist dadurch keineswegs gegeben, er entsteht erst in dem Augenblicke, wo zu der einen Façadenhälfte die andere als ihr Spiegelbild, zu der einen Melodie die andere als ihr Kontrapunkt hinzutritt.* Mit Rücksicht

* Der einzelnen Vorstellung, z. B. einer Tonempfindung, ist HERBART nicht geneigt, einen ästhetischen Wert zuzusprechen; in dem Wohlklange des einzelnen Tones erblickt er nur ein Angenehmes, in

auf die Symmetrie ist also die einzelne Façadenhälfte, mit Rücksicht auf die Polyphonie die einzelne melodische Stimme gleichgiltig.

Wie ferner der Begriff des ästhetischen Verhältnisses nach HERBART aufzufassen sei, lehrt namentlich das im § 34 angeführte. HERBART erklärt mit bestimmtesten, durchaus nicht miſszudeutenden Ausdrücken, das ästhetische Verhältnis dürfe nicht durch einen Exponenten, nicht als Gleichung oder überhaupt als mathematische Formel begriffen werden, es werde in der Zusammenfassung der konkreten Verhältnisglieder, also durch die Verschmelzung der Vorstellungen von eben diesen Gliedern vernommen. Erwägt man nun auſserdem, wie sehr HERBART bestrebt ist, die Psychologie, in der er allerdings von der Mathematik einen ausgedehnten Gebrauch macht, von der Ästhetik zu trennen, um die letztere dadurch nicht zu „verwirren“, so muſs man in der That staunen, wie SCHASLER (a. a. O. S. 1097) schreiben konnte: „Glücklicher Weise ist HERBART nicht dazu gekommen, die Ästhetik in seinem Sinne zu systematisieren, sonst würden wir eine unabsehbare Reihe von Formeln erhalten haben, deren jede einen ästhetischen Begriff hätte repräsentieren sollen, etwa den Begriff des Anmutigen die Formel $\sqrt[3]{\left(\frac{a+b}{2}\right) m^5 - a\sqrt{-1}}$ und derartiges.“ Und bald darauf (S. 1102) sagt er von HERBART: „Das Ideal ist ihm lediglich eine algebraische Gleichung, etwa $x = \frac{m+n}{z}$ und die Schönheit nichts als der Exponent einer logischen Proportion.“ Ein ärgeres Durcheinanderwerfen von Psychologie und Ästhetik, also ein ärgeres Miſsverstehen dessen, was HERBART mit unzweideutigen Worten und in der ihm eigen-

seiner Reinheit und Präcision nur eine der Bedingungen, unter denen das Kunstschöne zu seiner vollen Geltung gelangt, die aber von dem Schönen selbst streng zu unterscheiden seien. Der Tadel, der deshalb gegen HERBART häufig erhoben wird (vgl. z. B. auch SCHASLER, a. a. O. S. 1096), ist nicht ungerechtfertigt; aber er betrifft nur eine Unterlassungssünde, kann als Waffe gegen den Formalismus selbst nicht dienen. Denn auch vom HERBARTschen Standpunkte kann man doch wohl dem einzelnen reinen, der Stärke wie der Höhe nach stetig fortklingenden Tone nicht jenen ästhetischen Charakter absprechen, den man der geraden Linie unbedenklich zugesteht.

tümlichen Bestimmtheit und Entschiedenheit als einen Angelpunkt seiner Ästhetik hinstellt, läfst sich wohl kaum denken. In einer streng nach dem Programme HERBARTs ausgeführten Ästhetik wäre wohl der mathematischen Formel kein gröfserer Spielraum eingeräumt, als in seiner „Praktischen Philosophie", die ja im Grunde genommen nichts weiter ist, als eine Partie der allgemeinen Ästhetik: hier wird von Exponenten, Gleichungen und Formeln gesprochen — nur um ihre Einmischung in die Ästhetik entschieden abzuweisen.* (Vgl. übrigens den Schlufs der Anmerkung zu den §§ 7—12.) —

HERBART spricht wohl von der „Form des ästhetischen Verhältnisses", wo er sie den einzelnen Gliedern desselben als seinem Stoffe, entgegensetzen will, während er die ästhetischen Elemente selbst am liebsten mit dem Worte „Verhältnis" bezeichnet und statt dessen nur selten einen anderen Ausdruck, z. B. Form, Idee, Musterbegriff u. s. w. wählt. Wohl aber benutzt er den Terminus „Form" mit Vorliebe, um damit die gesamte künstlerische Ausgestaltung eines schönen Ganzen dem darin zur Erscheinung kommenden „Inhalt" (in des Wortes weitester Bedeutung, das Sujet ebenso wie den Ideengehalt einschliefsend,) gegenüberzustellen, der allerdings bei HERBART wie bei anderen Ästhetikern gelegentlich auch „Stoff" genannt wird. Die Terminologie HERBARTs selbst bietet also kaum Gelegenheit zu mifsverständlichen Einwürfen. Die Schule HERBARTs hingegen hat nach dem Beispiele ZIMMERMANNs zur Bezeichnung der ästhetischen Elemente das Wort „Form" dem „Verhältnis" vorgezogen, und dadurch ohne Zweifel zu so manchem — allerdings nicht begründetem — Mifsverständnisse verleitet. Wer von Form liest oder hört, denkt nur zu leicht an die Kunstform,

* Um nur noch ein derartiges Beispiel anzuführen: J. SITTARD sagt in der Broschüre „Zur Einführung in die Ästhetik und Geschichte der Musik" (1885 S. 12): „Bekennt HERBART ja mit aller Offenheit, dafs Geometrie und Psychologie genügen, um den ästhetischen Wert eines Kunstwerks zu bestimmen." Er hat nämlich die in der Fufsnote zu § 17 mitgeteilte Stelle (II. 116, 117, und nicht wie SITTARD irrtümlich citiert, II. 107) mifsverstanden; daselbst ist die Rede von der psychologischen Analyse, die zur Bestimmung der ästhetischen Elemente des Räumlich-Schönen erst führen soll, und zu der man allerdings mit Geometrie und Psychologie ausgerüstet sein müsse.

und noch dazu an den engern und engsten, technischen Sinn dieses Wortes, um, bei nicht genügender Kenntnis der Lehre HERBARTs oder gar bei einem Vorurteile gegen dieselbe, nicht in Versuchung zu kommen, Anschauungen, die der Kunstlehre angehören, in die allgemeine Ästhetik hinüberzuziehen.* In der That hat es mit den Beziehungen zwischen der Kunstform und ihrem Inhalte — nach HERBARTs Meinung — durchaus nicht die allgemeine, sondern ausschliefslich die angewandte Ästhetik, d. h. die Kunstlehre zu thun. Der HERBARTsche Unterschied zwischen der Form und dem Inhalt des Kunstwerkes einerseits und der Form und dem Stoffe (d. h. den Gliedern) im ästhetischen Elementarverhältnisse andererseits ist wohl einleuchtend. Der Inhalt eines Drama z. B., also die Handlung desselben, die der Dichter in den Hauptumrissen der Sage, der Geschichte oder der eigenen Erfahrung entlehnt hat, ist kein Verhältnisglied, zu dem erst ein zweites hinzutreten mufs, um ein ästhetisches Verhältnis zu stande zu bringen,** sondern vielmehr selbst schon ein gegliedertes, mannigfaltige Verhältnisse enthaltendes Ganzes, welches von der Hand des Künstlers blofs mehr oder weniger umgeformt und nach Bedarf bereichert und erweitert wird. Wenn daher erst von dieser Umformung, Bereicherung, Erweiterung, kurz, von allen den Veränderungen, welche der Künstler mit der gegebenen Handlung vornimmt, der Kunstwert des Drama abhängig gemacht wird, so wird damit dem noch unbearbeiteten Inhalt oder Stoff des Kunstwerkes blofs der Kunstwert, nicht aber aller ästhetische Wert überhaupt abgesprochen: der Künstler kann ja unter Umständen einen Gegenstand wählen, der schon an und für sich als blofser unberührter Rohstoff viel Schönes besitzt, vielleicht sogar, als das dem Menschen höchste und wertvollste poetische Element, eine sittliche Idee in sich birgt. Aber dies

* Derartige und anderweitige irrtümliche Auffassungen des HERBARTschen Formalismus im Gebiete der Tonkunst habe ich in der Studie „Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik“ (1877) gelegentlich verzeichnet und besprochen, so namentlich S. 8—12.

** Natürlich von dem nicht hierher gehörigen Falle abgesehen, wo etwa zu einer Handlung eine zweite, parallel danebenlaufende als Gegenspiel hinzukommt.

alles ist nicht dem Künstler als solchem zum Verdienste anzurechnen; denn die bloſse Wahl, das bloſse Ergreifen eines bereits an sich ästhetisch wertvollen Vorwurfs ist zwar Sache eines geläuterten Geschmacks und einer wohlgeschulten Erfahrung, aber immer noch kein künstlerisches Schaffen, welches erst das wahre Verdienst des Künstlers ausmacht. Daſs HERBART weit davon entfernt ist, die Gleichgiltigkeit und ästhetische Wertlosigkeit des Inhalts zu seinem Kardinalsatze zu machen, dessen praktische Durchführung den Tod aller Kunst zur Folge haben würde (wie HARTMANN in seiner „Deutschen Ästhetik seit Kant," S. 284 dem Formalismus überhaupt vorwirft), mag statt aller übrigen Belege der Hinweis auf die Anmerkung zu § 108 des „Lehrbuches zur Einleitung in die Philosophie" (I. 161) genügen. Es heiſst dort: „Wer über das Verhältnis des Stoffes und des an ihm dargestellten Schönen in einem Kunstwerke nachdenken will, der nehme sich ein Beispiel, dessen Stoff, noch unbearbeitet, in einer anderen Darstellung bequem zur Vergleichung vor Augen liegt. Das Beispiel sei etwa jenes von den kämpfenden Horatiern und Curiatiern; LIVIUS erzählt die Geschichte, CORNEILLE gibt das Drama und zugleich ein Urteil darüber. Der Stoff ist günstig; er bietet eine Menge ästhetischer Verhältnisse dar; und, was das Beste ist, diese Verhältnisse stehen in sehr inniger Verbindung, sie machen fast von selbst ein Ganzes. Auf zwei Familien fällt die Last des Kampfes zweier Völker; während die Frauen davon tief leiden (wiewohl nicht ohne Standhaftigkeit,) erhebt sich der Mut der Männer; aber unter diesen hebt der Dichter den Römersinn des Horatiers, dem der Sieg beschieden, bis zu einer Härte und Übertreibung, die den Schwestermord vorbereitet, und dadurch dem Stücke wahrhaft Einheit gibt."*

Die weitere Verfolgung dieses Gedankens, vielleicht des wichtigsten in der angewandten Ästhetik, würde uns mitten in die Kunstlehre HERBARTs führen; damit wäre aber die der gegenwärtigen Schrift gesteckte Grenze überschritten. Nur des oft vorgebrachten Einwandes muſs noch gedacht werden, „die HER-

* Die Worte HERBARTS, auf welche es uns am meisten ankommt, sind hier (nicht im Original) durch den Druck hervorgehoben.

BARTsche Ästhetik habe es gar nicht mit dem Verhältnis der Form zum Inhalt zu thun" (SCHASLER a. a. O. S. 1094). Es handelt sich dabei um nichts geringeres, als die wichtige Frage, ob das Verhältnis zwischen Inhalt und Form (im Sinne des Kunstwerkes) zu den ästhetischen Elementarverhältnissen zu rechnen sei und daher nicht blofs in die Kunstlehre, sondern als Element des Schönen auch schon in die allgemeine Ästhetik gehöre. Die Erörterung dieser Frage hat seinerzeit in der Schule HERBARTS zu einer Kontroverse geführt. J. NAHLOWSKY hat nämlich in seinen „Ästhetisch-kritischen Streifzügen" (Zeitschrift für exakte Philosophie, Bd. III. 1862, und IV. 1863) die Ansicht vertreten, dafs eine ausschliefslich formalistische Ästhetik eigentlich unmöglich sei, und „neben dem allerdings vorwiegenden der Morphologio noch ein andererer Teil der Pneumatologie des Schönen Platz haben" solle, und bei dieser Gelegenheit von ZIMMERMANN gesagt, er habe dadurch, dafs er den „Einklang zwischen Inhalt (Gehalt) und Form" als ein wesentliches ästhetisches Elementarverhältnis bezeichnet habe, den Gehalt „unter fremden Firmen" in die Ästhetik eingeführt. ZIMMERMANN hat dann in seiner „Abwehr" (a. a. O., Bd. IV. 199—208) sich damit verteidigt, er habe blofs gemeint, Einklang zwischen Form und Gehalt sei wesentlich, wo Gehalt ist, keineswegs aber: es sei wesentlich, dafs überall Gehalt sei. Diese Kontroverse hat nun — und zwar gewifs im Sinne HERBARTS — O. FLÜGEL zum Abschlufs gebracht. Nachdem nämlich die Redaktion der Zeitschrift (ALLIHN und ZILLER) in einer der Abwehr ZIMMERMANNS beigefügten Anmerkung (a. a. O. S. 206) erklärt hatte, sie könne ihrerseits „in der Angemessenheit des Stoffes für irgend eine ästhetische Form noch kein ästhetisches Verhältnis erblicken," führte FLÜGEL diesen Gedanken in einem Aufsatze „Über den formalen Charakter der Ästhetik" (a. a. O. Bd. IV. S. 349 ff.) aus, dessen Tenor: dafs Inhalt und Form kein ästhetisches Verhältnis bilden können, sich gleicherweise gegen NAHLOWSKY und ZIMMERMANN wendet.* In der That weifs HERBART

* Die Ausführungen FLÜGELS (namentlich auf S. 351 u. 352) sind zugleich ein Zeugnis dafür, dafs er den Formalismus HERBARTS richtig als einen konkreten auffafst, und nicht, wie sonst geschieht, als einen abstrakten. (Vgl. darüber im Folgenden die Anmerkung zu §§ 41—43.)

von einem derartigen ästhetischen Elementarverhältnisse nichts, und würde ohne Zweifel alles, was über die Beziehungen zwischen Inhalt und Form eines Kunstwerkes gesagt werden kann, und gesagt werden mufs, in die Kunstlehre verwiesen haben. —

Wenn wir nun kurz der Vorgänger HERBARTS im ästhetischen Formalismus gedenken wollen, so müssen wir vor allem festhalten, dafs eine ästhetische Grundansicht nicht schon dadurch zu einer im wahren Sinne formalistischen wird, dafs sie überhaupt auf gewisse formale Elemente des Schönen hinweist und Gewicht legt, sondern vielmehr nur dann, wenn sie fürs Erste alle Schönheit und Häfslichkeit, ohne Ausnahme, in formalen Bestimmungen (Verhältnissen) sucht und findet, fürs Zweite aber annimmt, dafs diese Formen eben nur durch sich selbst gefallen oder mifsfallen, also einen selbständigen Wert oder Unwert besitzen, bei dem an keine Entlehnung von anderwärts zu denken ist. Wenn z. B. LOTZE („Geschichte der Ästhetik in Deutschland," S. 234.) erklärt, ihm seien die elementaren Formen des Schönen „Analogien der allgemeinen Verhältnisse, die alles Gute zu seiner Verwirklichung voraussetzt," und das Mannigfaltige der Anschauung, wenn es, „obgleich ihm keine sittliche Verbindung obliegt, dennoch in diesen idealen Formen spielt," fülle uns „mit verehrungsvollem Wohlgefallen durch den Schein einer Welt, in welcher die ewigen Gesetze des Seinsollenden zu Fleisch und Blut der Erscheinungen geworden sind u. s. w.": so ist dies — auch in dem beschränkten Gebiete, auf welches diese Erklärung angewendet wird — gar kein Formalismus. Die formalen Elemente des Schönen wirken eben nicht mehr unmittelbar durch sich selbst, sondern entlehnen ihren ästhetischen Wert von analogen Formen höherer Ordnung, deren Superiorität aber durchaus nicht in ihrem rein formalen Charakter, in den ihnen innewohnenden Verhältnissen begründet ist, sondern vielmehr in der eigenen Vorzüglichkeit des Guten, das sich in ihnen verwirklicht.* Mag

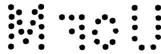
* Vgl. auch: „Grundzüge der Ästhetik. Diktate aus den Vorlesungen von H. LOTZE. 2. Auflage 1888. S. 12—17; 21—24. — LOTZES Anschauungsweise nennt übrigens ED. v. HARTMANN (a. a. O. S. 105) wohl mit mehr Recht eine idealistische (und zwar eine „abstraktidealistische"), als ZIMMERMANN und SCHASLER sie mit HERBART in Verbindung setzen und in den der Schule des letzteren gewidmeten Ab-

man nun das Gute auch als Form auffassen: das, was diese Form hoch über alle übrigen stellt, ist dann doch immer nur das stoffliche Substrat derselben. Der wahre Formalismus sucht aber überhaupt keine höhere Instanz, welche den ästhetischen Elementarverhältnissen erst ihren Wert verleihen würde, und wendet sich, um Aufschlufs über den Grund unseres Wohlgefallens oder Mifsfallens an denselben zu erhalten, einzig und allein an die psychologische Erklärung dieser Thatsachen.

Demnach ist PLATO, obgleich er in der entschiedensten Weise die formale Seite des Schönen hervorkehrt, dennoch das Vorbild aller idealistischen Ästhetik; denn nach ihm ist es immer doch nur der Wiederschein der Ideenwelt und die Erinnerung an sie, was dem Schönen seinen wahren Wert verleiht. ARISTOTELES dagegen gibt (namentlich in der bekannten Stelle des 7. Kapitels in der Poëtik) eine duchaus formalistische Erklärung des Schönen. Nur wenn man die *μίμησις* nicht blofs als Kunsterfordernis, sondern auch als Element des Schönen, und das Gefallen an einer mimetischen Darstellung als ein ästhetisches auffafst, erscheint die Ästhetik des ARISTOTELES gewissermafsen als dualistisch, indem das Gefallende der Nachahmung (im 4. Kapitel der Poëtik) nicht formalistisch, sondern aus einem zweiten Princip, durch den angeborenen Nachahmungstrieb und die gleichfalls angeborene Freude am Erkennen, Erraten und Lernen erklärt wird.

AUGUSTINUS hat zwar die Formel: „omnis pulchritudinis forma est unitas“ nicht ohne den Hintergrund eines göttlichen Ursprungs der Schönheit (eine Folge von neuplatonischen Einflüssen) ausgesprochen, und an diesem göttlichen Ursprunge hielt denn auch die scholastische Ästhetik fest. Allein mit der Zeit löste sich diese Formel von dem theosophischen Zusammenhange vollkommen los und wurde zu einem der Hauptgrundsätze der gesamten Ästhetik des 15. bis 18. Jahrhunderts; der sich allmählich entwickelnden formalistischen Ästhetik im Besonderen aber diente sie, allerdings unter verschiedenen Gestalten, geradezu als Ausgangspunkt. Die Ästhetiker der Renaissance und des französischen Klassicismus des 17. Jahrhunderts (BOILEAU) legen

schnitten besprechen. Die platonische Quelle, aus welcher LOTZES Anschauungen zum guten Teil geflossen, verrät sich auf den ersten Blick.



noch das gröſste Gewicht auf die Einheit; später tritt die Mannigfaltigkeit in ihr Recht neben der Einheit, als notwendige Ergänzung derselben (FONTENELLE, LA MOTTE, HUTCHESON u. a. m.), bis endlich eine natürliche Reaktion gegen die herrschende Strömung wieder das Bedürfnis einer Einschränkung der Mannigfaltigkeit durch die Einheit betont und als das eigentliche ästhetische Moment die letztere, nicht aber die erstere bezeichnet (BATTEUX, HOME).*

Eine entschieden formalistische Auffassung des Schönen finden wir vor allem bei den englischen Empirikern. Als Vertreter derselben mag hier HUTCHESON angeführt werden. In der Vorrede zu seiner Schrift „Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue“ (1726; französisch 1749, deutsch 1762) sagt er: „. . . es gibt viele andere Arten von Gegenständen, welche uns eben so notwendiger Weise gefallen oder miſsfallen, als materielle Gegenstände, wenn sie auf die Werkzeuge der Sinne wirken . . . . So werden wir durch eine reguläre Gestalt, ein Werk der Baukunst oder der Malerei, eine Zusammensetzung von Noten, einen Lehrsatz, eine Handlung, eine Neigung, einen Charakter vergnügt. Und wir sind uns bewuſst, daſs dieses Vergnügen notwendiger Weise aus der Betrachtung des Begriffs [der Vorstellung] entspringt, welcher alsdann unsrer Seele gegenwärtig ist, obgleich viele von diesen Begriffen nichts von demjenigen an sich haben, was wir gemeiniglich sinnliche Empfindung nennen; und bei denjenigen, welche es haben, entsteht das Vergnügen aus Einförmigkeit, Ordnung, Einrichtung, Nachahmung; und nicht aus den einfachen Begriffen [Vorstellungen] von Farbe, Schall oder Ausdehnungsart besonders betrachtet. Diese Bestimmungen unserer Seele, durch gewisse, zusammengesetzte Gestalten vergnügt zu werden, nennet der Verfasser Sinne; und unterscheidet sie von den Kräften, die gemeiniglich diesen Namen führen, dadurch, daſs er unser Vermögen, die Schönheit der Regelmäſsigkeit, Ordnung und Übereinstimmung zu empfinden, ein innerliches Gefühl nennt.“ Und im VI. Abschnitt heiſst es abermals: „Das innere Gefühl

* Vgl. hierüber auch H. v. STEIN: „Die Enstehung der neueren Ästhetik“ (1886); namentlich S. 81 ff.

ist ein leidendes Vermögen, Ideen der Schönheit aus allen den Gegenständen zu empfangen, worin Einförmigkeit mit Mannigfaltigkeit verbunden ist“ (S. 86 der deutschen Übersetzung J. H. MERKS). HUTCHESON unterscheidet ferner an körperlichen Gestalten* eine ursprüngliche und eine vergleichungsweise, „oder, wem diese Wörter besser gefallen“, eine absolute und eine relative Schönheit. Absolute oder ursprüngliche Schönheit ist diejenige, „welche wir bei Gegenständen wahrnehmen, ohne dafs wir sie mit einem äufseren Dinge vergleichen, von welchem vorausgesetzt wird, dafs der Gegenstand eine Nachahmung oder ein Gemälde sei. Diese Schönheit empfinden wir aus den Werken der Natur, den künstlichen Gestalten und Figuren“ (S. 18). Sie „scheint in der mathematischen Sprache zu reden, in einem Verhältnisse von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit zu bestehen: so dafs, wenn die Einförmigkeit der Körper gleich ist, sich die Schönheit verhält wie die Mannigfaltigkeit; und wo die Mannigfaltigkeit gleich ist, sie sich verhält wie die Einförmigkeit“ (S. 20). Gröfse, Neuheit, Heiligkeit, durch die uns Gegenstände ebenfalls gefallen können, rechnet HUTCHESON nicht zur Schönheit; es sind von der Schönheit verschiedene Begriffe (S. 89). Dagegen gehört die Stärke, die wir an menschlichen Gestalten schätzen, der absoluten, das Schöne der Bewegung aber der relativen Schönheit an (S. 28). Die relative oder vergleichungsweise Schönheit hingegen ist diejenige, „die wir bei Gegenständen wahrnehmen, die gemeiniglich als Ähnlichkeiten oder Nachahmungen von etwas anderem betrachtet werden“ (S. 18). Aber freilich erklärt HUTCHESON auch diese Schönheit formalistisch: sie „gründet sich auf eine Gleichförmigkeit, oder eine Art von Einheit zwischen dem Urbilde und der Kopie; das Urbild mag nun ein Gegenstand in der Natur oder eine festgesetzte Idee sein“ . . . „Um diese relative Schönheit zu erhalten, ist es nicht notwendig, dafs das Urbild selber schön

* Doch führt HUTCHESON später (S. 30 f.) auch Tonverhältnisse als absolute Schönheit an; Metaphern, Gleichnisse und Allegorien rechnet er dagegen zum relativen Schönen (S. 45). Die „Schönheit der Lehrsätze oder allgemeiner bewiesener Wahrheiten“ soll zwar von diesen beiden Arten der Schönheit ihrer Natur nach verschieden sein S. 33), aber die folgende Erklärung weist durchaus auf die absolute Schönheit.

sei. Die Nachahmung absoluter Schönheit kann zwar in dem Ganzen ein weit reizenderes Werk zum Vorschein bringen; allein dies hindert nicht, dafs eine Nachahmung immer noch schön bleiben wird, obgleich das Urbild ganz und gar nichts von Schönheit an sich hat“ (S. 42, 43).

Ich habe hier HUTCHESON ausführlicher citiert, da seine Lehre eine besondere, nicht immer genügend anerkannte, Wichtigkeit für die historische Entwickelung des ästhetischen Formalismus besitzt. Bei HERBART ist übrigens von den oben genannten beiden Arten der Schönheit eigentlich nur die absolute unter den ästhetischen Elementen vertreten; die relative hingegen, den Ausdruck, die Bildlichkeit des Schönen, zählt er nicht zu dessen Elementen. (S. die Anmerkung zu § 74.)

Die Einheit des Mannigfaltigen ist im Grunde genommen nur ein allgemeines, sehr vages Princip, dem die Vertreter desselben die bestimmteren ästhetischen Verhältnisse der Ordnung, Symmetrie, Proportionalität, Harmonie u. s. w. unterzuordnen suchen. Diesem Streben nach Einheitlichkeit in der Theorie des Schönen entspricht auf der anderen Seite die Bemühung, auf die Vielheit und den Reichtum — nicht des in einheitliche Formen zu bringenden Stoffes, sondern — der möglichen ästhetischen Formen selbst eindringlich aufmerksam zu machen. Die Gruppe von Ästhetikern, die nach ADDISONS Vorgang auf die Fülle einzelner Beziehungen und Verhältnisse als die unerschöpfliche Quelle des Schönen hinweisen, soll hier DIDEROT mit seinem „Traité du beau“ (Collection complette des Oeuvres philosophiques, littéraires et dramatiques. 1773 Tome I. p. 303—351) vertreten. Das, wodurch die Schönheit „entsteht, wächst, sich unendlich vervielfacht, abnimmt und verschwindet“ sind ihm einzig und allein Vorstellungen von „rapports,“ von Beziehungen. „J'apelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée (S. 332). Dafs diese rapports rein formal, als Verhältnisse aufzufassen sind, läfst DIDEROT aufser Zweifel. Sie sind ihm die in den Gegenständen befindlichen Formen, z. B. die einzelnen Teile der Louvrefaçade in ihrer Gestalt und in ihrer Anordnung (S. 333). Und weiterhin heifst es: „Le rapport, en général, est une

opération de l'entendement, qui considere, soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être on d'une autre qualité . . . . . D'où il s'ensuit que, quoique le rapport ne soit que dans notre entendement, quant à la perception, il n'en a pas moins son fondement dans les choses; et je dirais qu'une chose contient en elle des rapports réels, toutes les fois qu'elle sera revêtue de qualités qu'un être constitué de corps et d'esprit comme moi, ne pourrait considérer, sans supposer l'existence ou d'autres êtres, ou d'autres qualités, soit dans la chose même, sot hors d'elle; et je distribuerai les rapports en réels et en apperçus" (S. 339). Auf den rapports im Gebiete des Sittlichen beruht das Moralisch-Schöne, wie auf den rapports, jenachdem wir sie an Schöpfungen der Litteratur, an Tonstücken, an Naturgegenständen, an mechanischen Leistungen, an Darstellungen von Werken der Natur oder Kunst vorfinden, das litterarische, das musikalische, das Natur-Schöne, das technische Schöne und das Schöne der Nachahmung beruht (S. 334). Sind wir hier nicht bereits bei der Vielheit und der specifischen Eigentümlichkeit der ästhetischen Elementarverhältnisse HERBARTs angelangt?

Schon HUTCHESON war in entschiedener Opposition gegen den ästhetischen Utilitarismus gewesen, welcher das Schöne auf das Nützliche und Zweckmäfsige zurückzuführen sucht, und hielt daran fest, das Vergnügen, welches wir dem Schönen verdanken, sei notwendig und unmittelbar, und entspringe aus keiner Erkenntnis, also auch nicht aus der Erkenntnis der Nützlichkeit oder des Zweckes (a. a. O. S. 13, 14). Und trotzdem BURKE in der Schrift „A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful" (1757; deutsch 1773) sich auf einen entgegengesetzten Standpunkt stellt und den Formalismus auf das Eifrigste bekämpft, leugnet er (im 6. und 7. Kapitel des III. Teiles dieser Schrift) nicht minder als HUTCHESON, dafs die Zweckmäfsigkeit eines Gebildes die Ursache seiner Schönheit oder gar die Schönheit selbst sei. Denn „bei der Schönheit geht der Eindruck vor aller Erkenntnis des Nutzens vorher," da hingegen man, um die Zweckmäfsigkeit, ja sogar um die durch dieselbe bedingte Proportion zu beurteilen, vorher den Endzweck erkennen mufs, zu dem die Sache bestimmt ist.

Auf der anderen Seite aber stellt HOME in dem von der Schönheit handelnden Kapitel seiner „Elements of criticism“ (1762; deutsch 1772, in 3. Auflage 1790) neben die eigene oder innere Schönheit der Gegenstände (intrinsec beauty) als gleichberechtigt die relative, auf Beziehungen zu anderen Gegenständen beruhende, welche vor allem die Schönheit des Zweckmäſsigen ist (relative beauty, beauty of utility). Der Pflug wird durch seinen Gebrauchswert geradezu schön, ein aller eigenen Schönheit barer, verfallener gothischer Turm erscheint uns als schön, sobald wir seine Eignung zu Kriegszwecken erwägen (T. I. S. 197 ff. der englischen Ausgabe von 1790). Von den Werken der Kunst verlangt übrigens HOME auch eine subjektive Zweckmäſsigkeit mit den Worten: „Every work of art that is comformable to the natural course of our ideas, is so far agreeable; and every work of art that reverses that course, is so far disagreeable“ (a. a. O. T. I. S. 27).

Diese Gedanken — nach Ausschluſs der objektiven Zweckmäſsigkeit HOMEs — haben nun KANT vielfache Anregung zu der Analytik des Schönen in der „Kritik der Urteilskraft“ (1790) geboten, deren Ergebnis KUNO FISCHER treffend also resumiert: Schön ist, was ohne Interesse allen durch die bloſse Form notwendig gefällt. Was ohne Interesse gefällt: darin besteht die Eigentümlichkeit des ästhetischen Wohlgefallens. Was allen gefällt: darin besteht die ästhetische Allgemeinheit. Was durch die bloſse Form gefällt: darin besteht die ästhetische Zweckmäſsigkeit. Was notwendig gefällt vermöge des ästhetischen Gemeinsinnes: darin besteht die ästhetische Notwendigkeit („Geschichte der neueren Philosophie.“ Bd. IV. S. 586).

Daſs sich HERBART mit der KANTschen Erklärung des Schönen durchaus nicht begnügte, erfahren wir aus den im Texte als Fuſsnote zu § 48, sowie in den Anmerkungen zu §§ und 7—12 angeführten Stellen (III. 134, 142; VIII. 256). Einerseits war ihm zwar das Teleologische nahe genug verwandt mit dem Ästhetischen, (wozu es als Folge im Verhältnis zum Grunde gehöre) und der Begriff des Zweckmäſsigen selbst sogar ein praktischer (III. 142, 150), andererseits aber muſste ihm die eine Form der Zweckmäſsigkeit ebenso zu bestimmt und daher zu eng erscheinen, um alles Schöne in sich zu begreifen, als ihm die Einheit des

Mannigfaltigen zu allgemein und zu vag erschienen war: die „Zweckmäſsigkeit ohne Zweck“ vermochte er daher nicht als das Wesen jeder ästhetisch wohlgefälligen Form anzuerkennen. Um so entschiedener aber hielt HERBART an den zwei Gedanken fest: Erstens an dem Grundsatz, welcher der „Kritik der praktischen Vernunft“ und der „Kritik der Urteilskraft gemeinsam ist, daſs es sich nämlich hier wie dort nicht um ein materiales, sondern um ein formales Princip handle — wenn auch HERBART der näheren Bestimmung dieses Princips, wie sie KANT unternommen hat, nicht beistimmte — und zweitens daran, daſs das ästhetische Urteil der einzig richtige Ausgangspunkt für alle ästhetische Forschung sei.

Die formalistischen Elemente, welche SCHILLER aus der Lehre KANTs aufgenommen hat, um sie dann selbständig weiterzubilden, sind, was das Formprincip selbst anlangt, bereits in seinen ästhetischen Vorlesungen aus dem Jahre 1792—1793 in der entschiedensten Weise formuliert und kehren in dem Briefwechsel mit KÖRNER: „Kallias, oder Über die Schönheit“ (1793) wieder. So heiſst es z. B. in den Vorlesungen: „Das Schöne besteht in der Form, welche aber nur in einer Materie sichtbar werden kann. Die Materie ist eine zur Darstellung gebrachte Idee.* Schönheit ist nur eine Eigenschaft der Form und kann nicht unmittelbar an der Masse dargestellt werden“ (XII. Bd. 2 Abt. von SCHILLERs Werken, her. von BOXBERGER in KÜRSCHNERs „D. National-Litteratur,“ S. 8). Und im „Kallias:“ „Denn eben darin zeigt sich die Schönheit in ihrem höchsten Glanze, wenn sie die logische Natur ihres Objekts überwindet; und wie kann sie überwinden, wo kein Widerstand ist? Wie kann sie dem völlig formlosen Stoff ihre Form erteilen? Ich bin wenigstens überzeugt, daſs die Schönheit nur die Form einer Form ist, und daſs das,

---

* Vgl. mit diesem und dem folgenden Ausspruche SCHILLERS die nachstehenden den Aphorismen HERBARTS entnommenen Worte: „Daſs ein Gedanke vorhanden, der sich zu formen strebe, versteht sich im voraus, ehe von der Form die Rede ist. Dieser Gedanke enthält schon ein Mannigfaltiges, sonst könnte er nicht nach Form streben“ (I. 576). Ferner: „Bei poëtischen Köpfen liegt die formende Kraft in den Vorstellungsmassen selbst, die sich formen. (GOETHE!)“ (VII. 661).

was man ihren Stoff nennt, schlechterdings ein geformter Stoff sein mufs. Die Vollkommenheit ist die Form eines Stoffes, die Schönheit hingegen ist die Form dieser Vollkommenheit, die sich also gegen die Schönheit wie der Stoff zu der Form verhält." „Das höhere Princip, das Du verlangst, ist gefunden und unwidersprechlich dargethan. Auch begreift es, wie Du von demselben forderst, Schönheit und Sittlichkeit unter sich. Dieses Princip ist kein anderes als Existenz aus blofser Form" (a. a. O. S. 33, 40). Freilich werden dabei gewisse formale Bestimmungen: Proportion Symmetrie, Ordnung, Zweckmäfsigkeit, Vollkommenheit u. s. w., „worin man die Schönheit so lange Zeit gefunden zu haben glaubte," zwar als unumgängliche Bedingung der Schönheit, nicht aber als die Schönheit selbst hingestellt (S. 18), ja nach dem „Kallias" haben sie sogar „mit derselben ganz und gar nichts zu thun" (S. 60). Die weitere der Kunstlehre angehörende Ausführung dieser Gedanken gipfelt in dem bekannten, vielumstrittenen Ausspruche, den SCHILLER in dem 22. Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" gethan hat: „Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dafs er den Stoff durch die Form vertilgt." (Vgl. übrigens auch „Kallias" S. 68.)

Schliefslich mag L. BENDAVIDs gedacht werden — durchaus nicht um diesem popularisierenden Eklektiker eine historische Bedeutung zuzusprechen, die er nicht besitzt, sondern nur zu dem Zwecke, um den Faden der Entwicklungsgeschichte des ästhetischen Formalismus bis zu eben jenem Zeitpunkte zu verfolgen, in welchem der jugendliche HERBART mit fester Hand die Grundlinien seiner Ästhetik zu ziehen begann. BENDAVID sagt in seinem 1799 erschienenen „Versuch einer Geschmackslehre": „Gegenstände, die uns nicht wegen des Eindruckes der einzelnen Teile derselben, sondern wegen der Art und Weise gefallen, wie die Teile neben und nach einander gestellt sind, nennt man schöne Gegenstände, sowie hinwiederum häfsliche Gegenstände solche sind, die uns wegen der Art und Weise mifsfallen, wie ihre Teile nach und neben einander geordnet sind" (S. 5.) „Beim Schönen . . . kommt es gar nicht auf die einzelnen Eindrücke an: diese können sehr angenehm, und das Ganze, durch eine mifsfällige Zusammenstellung der Teile, doch äufserst häfslich sein" (S. 6). „Einzelne Eindrücke können zwar angenehm, aber nicht schön sein. Zur

Schönheit werden allemal verschiedene Eindrücke erfordert, und nur der Beurteilung ihrer gefälligen Zusammenstellung entspringt die Schönheit des Ganzen. Mit anderen Worten drückt man diesen Satz auch so aus: das Angenehme wird nach dem Eindrucke der einzelnen Teile, das Schöne hingegen nach der Vorstellung von der Zusammenstellung mannigfaltiger Teile, die als Ganzes gedacht werden, von uns beurteilt" (S. 8). Daher „ist das Wohlgefallen am Schönen ein Wohlgefallen an der Form oder ein formales Wohlgefallen" (S. 13) und „das Urteil über das Schöne, Grofse, Erhabene, Schreckliche, Edle, Naive und Lächerliche nur so lange reines Geschmacksurteil, als man blofs auf die Form der Gegenstände . . . . sieht. Die Eindrücke selbst werden in diesem Urteile nicht erwogen" (S. 138) u. s. f. — Das, worauf hier ganz besonders hingewiesen wird, ist nicht so sehr der Inhalt dieser Sätze — der, wie wir eben gesehen haben, durchaus nicht mehr neu war, — sondern vielmehr die Ausdrucksweise, welche mit der HERBARTschen Fassung des Formprincips wesentlich übereinstimmt.

15. (§ 37.) Die Unterscheidung des einfachen Elementarurteils vom zusammengesetzten Kunsturteil, überhaupt Gesamturteil, ist ein weiteres Fundament der HERBARTschen Ästhetik. Zugleich mit der grundsätzlichen Trennung der Ästhetik von der theoretischen Philosophie wird sie die Veranlassung zur Gliederung der Ästhetik in einen allgemeinen und angewandten Teil (die Kunstlehre), und gewinnt somit einen durchgreifenden Einflufs auf die ganze Anlage dieser Wissenschaft. Bei dem grofsen Gewicht, welches HERBART auf jene Unterscheidung der Urteile und die daraus sich ergebende Gliederung der Ästhetik legt, ist gewifs seine Rüge, dafs „die Ästhetik sogar gemeinhin mit ihrem angewandten Teile, der Kunstlehre, pflegt verwechselt zu werden," sehr begreiflich.

Alles, was HERBART über unmittelbare Evidenz, absolute Geltung und unerbittliche Strenge des ästhetischen Urteils sagt, gilt nur von dem Elementarurteile. Je zusammengesetzter das zu beurteilende Objekt ist, desto schwieriger wird das Hervortreten aller Partialurteile in ihrer vollen Reinheit und Bestimmtheit, bei ausgedehnten Werken der Natur und Kunst steigert sich diese Schwierigkeit offenbar bis zur Unmöglichkeit. Ja, gerade

auf diesem Umstande, dafs nämlich die Kunstwerke „aus tausend unsichtbaren Quellen auf einmal das Schöne hervorgehen lassen, und dadurch tausende von ästhetischen Urteilen, deren keines zur Reife kommt, in ein unbestimmtes Gefühl verschmelzen“ (I. 343), beruht nach HERBART die eigentümliche, tiefgehende Wirkung des Kunstschönen auf unser Gemüt. Das „vollendete Vorstellen,“ welches eine unerläfsliche Bedingung des ästhetischen Elementarurteils ist, kann angesichts einer Symphonie, einer Tragödie, eines Monumentalbaues unmöglich bei jedem der unzähligen Einzelverhältnisse dieser grofsen, reichgegliederten Kunstorganismen zur Geltung kommen. Um die Gröfse der Anforderung, die ein „vollendetes Vorstellen“ in diesem Falle stellen würde, gehörig zu schätzen, erwäge man, dafs ja z. B. in einer Symphonie schon ein jedes einzelne, melodische oder harmonische, Intervall, als Konsonanz oder Dissonanz, das ästhetische Urteil herausfordert. Es kann also von einem im wahren Sinne des Wortes „vollendeten Vorstellen“ von Kunstwerken, und daher auch von einer unmittelbaren Evidenz, einer absoluten Geltung und Unveränderlichkeit des Kunsturteils bei HERBART keine Rede mehr sein. R. ZIMMERMANN dagegen setzt, indem er in seiner „Allgemeinen Ästhetik“ (1865 S. 90—96) den Begriff des Klassischen entwickelt, die Möglicheit eines vollendeten Vorstellens, und eines daraus evident und unvermeidlich hervortretenden absoluten Geschmacksurteils auch bei Kunstwerken voraus, wenn nur jede Einmischung des Individuellen, Subjektiven, ferngehalten wird. HERBART selbst sagt wohl in der „Encyklopädie“: „Das willenlose ästhetische Urteil wird nun zwar bei minder vollendeten Kunstwerken noch oft getrübt, welche durch ihren Mangel an Präcision verschiedenartige Eindrücke veranlassen, ohne dafs über den einmal geteilten Geschmack zu disputieren lohnen könnte. Aber es gibt Kunstwerke, die man klassisch nennt; das heifst, die durch ihre Präcision entscheidend wirken, so dafs sie die Urteile bestimmt vereinigen“ (II. 107). Allein diese Stelle ist kaum im stande, den von HERBART an so vielen anderen Orten und so unzweideutig besprochenen Unterschied zwischen Elementarurteil und Kunsturteil aufser Kraft zu setzen, selbst wenn man hier einen entschiedenen Widerspruch finden wollte. Ein solcher ist aber nicht notwendig anzunehmen; denn HERBART hat damit

offenbar nichts anderes gemeint, als dafs gröfsere Kunstwerke, jenachdem man sie von verschiedenen Seiten und in verschiedener Beziehung betrachtet, leicht auch verschieden, d. h. einmal günstig, ein andermal ungünstig beurteilt werden (wie z. B. ein Drama, dessen Handlung und Situationen vorzüglich sein können bei entschieden schwacher Charakterzeichnung), dafs somit ein Werk, das dem Betrachtenden keine solche Blöfse zeigt, die ihn zu einem ungünstigen Urteil berechtigen würde, vermöge seiner allseitigen Durchbildung als ein „klassisches“ anderen, mehr oder weniger einseitigen Kunstschöpfungen vorgezogen wird. Von da aber ist der Weg zu einer völligen Gleichstellung des Elementarurteils mit dem Kunsturteile noch ein sehr weiter.

Offenbar beruht auf der Zusammengesetzheit des Kunsturteils — allerdings nicht ausschliefslich auf ihr — nicht blofs die Unsicherheit des Geschmackes, sondern auch seine Verschiedenheit und Wandelbarkeit, seine ganze historische Entwickelung. Interessant ist es, mit den Anschauungen HERBARTS das zu vergleichen, was DIDEROT in seinem „Traité du beau“ („Collection complette des Oeuvres philosophiques etc.“ 1773. Tome I. p. 303—351) über die zwölf Quellen der Verschiedenheit des Geschmackes vorbringt. Er sagt: „nous démontrerons que toutes ces différences resultent de la diversité des rapports apperçus ou introduits, tant dans les productions de la nature que dans celles des arts“ (p. 344). Diese „rapports“ stehen in engster Beziehung zu dem, was bei HERBART „ästhetisches Elementarverhältnis“ heifst; die Menge und die Beschaffenheit derselben, ferner die Fähigkeiten, Kenntnisse, Erfahrungen, zufälligen Stimmungen, associierten Nebenvorstellungen, Vorurteile u. s. w. des sie auffassenden Subjekts verursachen, dafs bei einem und demselben schönen Werke bald diese, bald andere „rapports“ in den Vordergrund gelangen oder in den Hintergrund gedrängt werden und infolgedessen das Urteil über das Ganze sehr verschieden ausfällt, mitunter sogar zwischen den Extremen des Beifalls und des Mifsfallens sich bewegt.

16. (§ 41—43.) Jetzt fällt auch auf die Frage nach dem Empirismus der Ästhetik HERBARTS (s. oben die Anmerkung zu §§ 13—17) neues Licht. Sie will nicht von den Elementarurteilen und den ihnen entsprechenden Elementarverhältnissen, welche

die Analysis des Gegebenen in Natur und Kunst dargeboten hat, durch Abstraktion zu höheren Begriffen aufsteigen, sondern im Gegenteil sich mit den durch die singulären Elementarurteile bestimmten Grundverhältnissen als den wahren Elementen des Schönen und des Häfslichen begnügen, nur nach ihrer möglichsten Vollständigkeit trachten, und dann — unter steter Begleitung des ästhetischen Urteils — zu ihrer Synthesis schreiten, d. h. die Regeln aufsuchen, nach welchen die Elementarverhältnisse sich zu gröfseren Gruppen und reicheren Gebilden vereinigen lassen.

Zu dem, was im Texte (§§ 41—43) enthalten ist, sei hier noch einiges Wenige hinzugefügt. Den verschiedenen Stoffgebieten, denen die ästhetischen Verhältnisse ihre Glieder entnehmen, entsprechen in der allgemeinen Ästhetik eben so viele Gruppen von Elementen, (Gruppen von Tonverhältnissen, von Farbenverhältnissen u. s. w.); diese Gruppen aber sind als Teile der allgemeinen Ästhetik „nur neben einander geordnet, weil verschiedene ästhetische Beurteilungen der Farben, Figuren, Töne u. s. w. und so auch der Willensverhältnisse, alle ursprünglich für sich bestehen, und durch keine gegenseitige Abhängigkeit verknüpft sind" (V. 226). Doch schien die Generalisation der fünf praktischen Ideen HERBARTS (Idee der sittlichen Freiheit, der Vollkommenheit, des Wohlwollens, des Rechts und der Vergeltung oder Billigkeit) zum Behufe einer allgemeinen Ästhetik zu verführerisch, als dafs sie nicht versucht werden sollte. In der That hat schon F. K. GRIEPENKERL etwas dem Ähnliches unternommen in seinem „Lehrbuch der Ästhetik" (1826). Er stellt im ersten der allgemeinen Ästhetik entsprechenden Teile seines Buches, der „Ideenlehre", die „allgemeinen" Ideen: der Schönheit, der Vollkommenheit, des Einklangs, der Dissonanz, und die „abgeleiteten" Ideen der Wahrheit, der Einheit, der Symmetrie, des ästhetischen Kontrastes und des Klassischen auf, denen dann noch als Anwendung derselben auf das menschlische Gemüt eine Reihe weiterer Ideen folgt: die Idee der schönen Sittlichkeit, des Grofsen und Erhabenen, des Wunderbaren, des Göttlichen und Heiligen, der Liebe, der Grazie, des Naiven, des Sentimentalen, des Komischen, des Humors und schliefslich die des Witzes, der Ironie und der Satire. GRIEPENKERL war ein eifriger Herbartianer und mit HERBART befreundet; aber diese allgemeine Ästhetik ist geradezu das Wider-

spiel von dem, was HERBART von einer solchen verlangte. Man sehe die im § 18 angeführte Stelle (I. 129, 130) nach, und wird gewifs begreifen, dafs HERBART sich gegen eine solche Reihe von Ideen verwahren mufste, die von Tönen, Farben, Gestalten, Gedanken u. s. w. abstrahieren, also nach seinem Ausspruche bereits „die Gegend überschritten haben, wo die Principien liegen" (I. 131), ein vollendetes Vorstellen unmöglich machen, daher nur mehr „verstümmelte, wertlose Reste" sind, an denen nichts Objektives übrig bleibt" (§ 42). Er that dies in der schonendsten Weise in der „Encyklopädie", und zwar in einer Fufsnote, welche das Buch GRIEPENKERLs zur Vervollständigung des Kapitels (von der schönen Kunst) „und zu mancher Vergleichung, die nicht ohne Interesse sein dürfte", empfiehlt: „Die Empfehlung dieses Buchs ist desto unbefangener, da gerade die Seite desselben, wodurch Herr Professor GR. sich dem Verfasser hat anschliefsen wollen, wenig Übereinstimmung zeigen wird" (II. 124). GRIEPENKERL mag schliefslich diesem Urteile HERBARTs recht gegeben haben; denn in der zweiten Auflage der „Encyklopädie" vom Jahre 1841 findet sich an der Stelle dieser Worte blofs der Satz: „Übrigens geht Herr Professor GRIEPENKERL damit um, seine neueren Ansichten bekannt zu geben." Aber zu einer zweiten Auflage seines „Lehrbuches" ist es nicht gekommen, und, so viel ich weifs, auch nicht zu einer anderweitigen Korrektur. Ohne allen Zweifel hat übrigens noch eine zweite Stelle der „Encyklopädie", und zwar die für den fraglichen Punkt wichtigste, Bezug auf GRIEPENKERL. Es wird nämlich die Frage aufgeworfen: „ob die anderen Teile der Ästhetik nach dem Vorbilde der praktischen Philosophie können gezeichnet werden? welche Frage verneint werden mufs. Denn in ihnen, wenn sie auch von den Eigenheiten der Apperception sorgfältig rein gehalten werden, überwiegt doch das successive Schöne (nach Art der Melodie) bei weitem das Simultane (die Harmonie), und die aus Raum und Zeit entspringenden Verhältnisse sind von ganz anderer Art als diejenigen, in welchen der Wille sich dem sittlichen Urteile darstellt" (II. 374).*

---

* Auch in dieser letzten Stelle sind jene Worte durch die Schrift hervorgehoben, auf welche im Zusammenhang dieser Anmerkung das

Diese beiden Aussprüche HERBARTS aus dem Jahre 1831 sind wohl der beste, unzweideutigste Kommentar zu allen früheren Äufserungen desselben, wofern diese überhaupt eines Kommentars bedürfen.* Es kann nicht im Geringsten bezweifelt werden, dafs nach HERBARTS Ansicht die fünf praktischen Ideen wesentlich verschieden sind von den Elementen des räumlich und zeitlich Schönen, und dafs daher weder die einen auf die anderen, noch beide auf dritte, höhere Verhältnisse zurückgeführt werden dürfen.

Doch könnte gegen HERBART vielleicht eingewendet werden, dafs man ja ohne alle Abstraktion überhaupt nicht einmal zu den ästhetischen Elementen in seinem Sinne gelange. Damit brauchte man gar nicht jene „Abstraktion vom Subjektiven" zu meinen, von welcher in den §§ 18—20 gehandelt wird; denn diese ist ein blofses Abtrennen und Beiseitesetzen dessen, was nicht streng zur Sache gehört. Aber wenn wir z. B. unter den Elementen des Musikalisch-Schönen das konsonierende Intervall der Quinte antreffen, so ist schon von der absoluten Höhe, in welcher wir beide Töne zufällig antreffen können, als: c—g, es—b, fis—cis u. s. w. abstrahiert worden, um den Begriff der Quinte zu fassen. Diese Induktion ist allerdings unerläfslich; sie führt jedoch durch-

---

meiste Gewicht gelegt werden mufste; die übrigen Citate aus HERBARTS Schriften pflegen sich hierin nach dem Originale zu richten.

* Sie dienen auch zur Ergänzung des Nachweises, den ich in meiner Abhandlung „Über die Bedeutung der praktischen Ideen HERBARTS für die allgemeine Ästhetik" (1883) zu führen versucht habe, dafs die der praktischen Philosophie HERBARTS entlehnte Fünfzahl der „ursprünglichen Formen" in ZIMMERMANNS „Allgemeiner Ästhetik" principiell den Intentionen HERBARTS widerspreche. Der Hinweis auf diese Abhandlung überhebt mich hier wohl einer weiteren Diskussion. Doch sei erwähnt, dafs der Recensent in der „Zeitschrift für exakte Philosophie" (Dr. JGNAZ KADLEC) jenen Nachweis „ohne weiteres übergehen" zu können glaubte, indem er „nicht untersuchen wollte, ob die angeführten Stellen überall richtig dem „HERBARTschen Geiste" gemäfs interpretiert werden" (Z. f. ex. Ph. XXIV. 152). Hoffentlich sprechen die beiden oben citierten Stellen der „Encyklopädie" (II. 124 und 374) deutlich genug, um auch die letzten Zweifel zu beheben; dafs aber die ganze Frage keineswegs „ohne wissenschaftlichen Wert" ist, widerlegt die Recension selbst, indem sie unmittelbar darauf zugibt, die Idee, welche HERBART sich von einer allgemeinen Ästhetik gemacht habe, sei „für die Geschichte der Philosophie von Interesse."

aus nicht ins Leere, da ja weder von Tonvorstellungen als Gliedern des Verhältnisses, noch von dem für die Quinte charakteristischen Abstande beider Töne abstrahiert wurde, und jene allgemeine Fassung des Quintenbegriffes nichts weiter besagen will, als daſs Tonvorstellungen, welche diesen bestimmten relativen Abstand von einander haben, in jeder absoluten Tonhöhe im Zusammenklange ästhetisch wohlgefällig sind. Die Quinte ist also ein Element des Schönen, welches speciell dem Tongebiete angehört und einen specifischen Charakter hat, der es von der Oktave, der Terz u. s. w. unterscheidet. Neben ihr sind dann — was den Zusammenklang betrifft — die Oktave, die Quarte, die beiden Terzen und die beiden Sexten weitere, vollkommen selbständige, auf einander durchaus nicht zurückführbare, ästhetisch wohlgefällige Tonverhältnisse, denen sich dann als miſsfällige die beiden Sekunden, die beiden Septimen, sowie alle übermäſsigen und verminderten Intervalle anschlieſsen. Das sind nach HERBARTs eigenem Ausspruch „die einzigen mit beinahe vollkommener Sicherheit seit Jahrhunderten bestimmten und anerkannten ästhetischen Elemente“ (I. 150). Die Zahl dieser Elemente läſst sich daher durchaus nicht reducieren, wenn sie überhaupt noch Elemente im Sinne HERBARTs bleiben sollen. Der Begriff der „Konsonanz“, welcher das specifisch Eigentümliche der einzelnen Intervalle abgestreift hat, und weder einer Quinte, noch einer Oktave oder groſsen Terz u. s. w. entspricht, ist kein solches Element mehr, er liegt bereits jenseits jener Grenze, vor deren Überschreitung HERBART so nachdrücklich warnt. Selbstverständlich gilt dasselbe in noch höherem Grade von einem allgemeinen Verhältnis des Einklanges, der Harmonie, der Übereinstimmung, welches etwa nicht bloſs Tonverbindungen, sondern auch solche von Farben, Gestalten, Gedanken u. s. w. in sich begreifen sollte, dem also die psychologische Beschaffenheit der Verhältnisglieder ganz zufällig wäre. Behufs einer systematischen Anordnung und Übersicht der wirklichen, konkreten ästhetischen Elemente mögen wohl ähnliche Abstraktionen zur Zusammenfassung und Bezeichnung ganzer Gruppen von Elementen* dienlich erscheinen — aber

* Diese Gruppen können auch durch das bestimmt werden, was die psychologische Erklärung des ästhetischen Wohlgefallens oder Miſsfallens an einer Reihe von Elementen gemeinschaftliches vorfindet.

mit den Elementen des Schönen im Sinne HERBARTS, die übrigens bei ihm mitunter auch Ideen genannt werden (selbst aufserhalb des Sittlichen: § 6), dürfen sie nicht verwechselt werden.

Zwar spricht HERBART auch von ästhetischen Elementen, „die nicht einer besonderen Kunstgattung eigen sind," und deren Hervorhebung „zu solchen Abstraktionen auffordert, in welchen das Besondere der Naturdinge und der Kunstwerke als zufällig beiseite gesetzt wird," und führt das Angemessene und die Symmetrie, den Rhythmus, poetische Situationen, die Gröfse, als Beispiele solcher Elemente an, die sich in verschiedenen Künsten, in den weitesten Gebieten des Ästhetischen wiederfinden (vergl. aufser § 43, Fufsnote, namentlich § 66, sowie VIII. 38). Allein dabei darf ein Doppeltes nicht übersehen werden. Erstlich, dafs HERBART selbst einmal sagt: „Für verschiedene Gegenstände gibt es eben so viele ursprüngliche Urteile, die sich nicht etwa auf einander berufen, um logisch auseinander abgeleitet zu werden. Höchstens zeigt es sich, dafs nach Absonderung alles Zufälligen, bei verschiedenen Gegenständen ähnliche Verhältnisse sich wiederfanden, und dafs diese natürlich ähnliche Urteile erzeugten" (XI. 220). So haben wir im Angemessenen, dem die räumliche Symmetrie ebenso entsprechen soll, wie die praktische Idee der Billigkeit, offenbar höchstens einen jener allgemeinen, der übersichtlichen Einteilung der ästhetischen Elemente dienenden Gesichtspunkte zu erblicken, die blofs eine Gruppe „ähnlicher" Verhältnisse zusammenfassen, nicht aber ein ästhetisches Element, eine elementare ästhetische Idee, im HERBARTschen Sinne des Wortes. Heifst es doch in der „Encyklopädie" ausdrücklich, dafs sich die praktischen Ideen „mit dem, was auf räumliche oder zeitliche Weise schön oder häfslich ist, nur sehr entfernt vergleichen lassen" (II. 350). Zweitens ist sodann zu bemerken, dafs die übrigen angeführten Elemente, trotzdem sie verschiedenen Kunstgebieten angehören können, doch keine leeren Abstraktionen sind. Von den poetischen Situationen, die immer Gedankenverhältnisse bleiben, ob sie nun gemalt oder erzählt werden, ist es

---

Darauf beruht auch die Einteilung der ästhetischen Elementarverhältnisse in §§ 73 und 74 des Textes.

ohne Weiteres klar. Die quantitativen Verhältnisse der Symmetrie und des Rhythmus aber haben entweder räumliche Distanzen oder Zeitabschnitte und zwar als ganz bestimmte Quanta zu Gliedern, entsprechen also den Anforderungen, welche HERBART den ästhetischen Elementen stellt, zur Genüge, und erst der Versuch, die zeitlichen Maſsverhältnisse samt den räumlichen in eine gemeinschaftliche Gruppe zu bringen, würde in ähnlicher Weise, wie oben beim Angemessenen, von der Aufzählung und Unterscheidung der Elemente zur bloſsen Klassificierung derselben führen, ohne jedoch ein solches höheres d. h. abstraktes quantitatives Verhältnis, das weder räumlich noch zeitlich wäre, zu einem wirklichen ästhetischen Elemente machen zu können. Schlieſslich beruht auch die ästhetische Schätzung der Gröſse bei HERBART — „das Gröſsere gefällt neben dem Kleineren“ — auf etwas Specifischem: zwar nicht auf durch Zahlen bestimmbaren Massen, aber doch auf dem ganz bestimmten Gegensatz des Mehr und Weniger, des Wachsens und des Abnehmens, der neben dem Qualitätsverhältnisse der betreffenden Glieder seine Selbständigkeit ebenso behalten kann, wie die rhythmischen Verhältnisse einer Tonfolge neben deren harmonischen Beziehungen. Über die Gröſse als ästhetisches Element vgl. übrigens die Anmerkung zu § 74.

Alle diese Erwägungen (und ein Rückblick auf die beiden vorhergehenden Anmerkungen) führen uns nun zu folgendem Resultate. So wie die Ästhetik GRIEPENKERLs, läſst sich auch die „Allgemeine Ästhetik“ R. ZIMMERMANNs mit dem, was HERBART im Sinne hatte, durchaus nicht so unbedingt identificieren, als es in der Regel geschieht. ED. V. HARTMANN sagt z. B. in seiner „Deutschen Ästhetik seit Kant“: „Soweit die Ansichten HERBARTs also einer Kritik bedürfen, wird dieselbe an die formalistische Ästhetik seiner Schule anzuknüpfen haben“ (S. 269), womit er natürlich ZIMMERMANN meint. Und doch besteht zwischen HERBART und ZIMMERMANN trotz des gemeinschaftlichen formalistischen Princips ein Unterschied, ja sogar ein Gegensatz, der sich nicht besser kennzeichnen läſst, als wenn man den Standpunkt HERBARTs den konkreten, jenen ZIMMERMANNs dagegen den abstrakten Formalismus nennt.*

* Es geschieht hier in einem der HARTMANNschen Terminologie zwar verwandten, aber keineswegs mit ihr identischen Sinne. Als

Als „Elemente des Schönen und Häfslichen“ finden wir bei HERBART Verhältnisse, die durch den konkreten Vorstellungsinhalt ihrer Glieder bestimmt sind, also konkrete Verhältnisse entweder von Tönen oder aber von Farben, Massen, Gestalten, Gedanken u. s. w., die in der That dem ästhetischen Urteile vorgelegt werden können. Die Zahl derselben ist zwar vorläufig unbestimmt, aber offenbar sehr grofs, und läfst sich durchaus nichts dadurch verringern, dafs man einzelne Verhältnisse oder ganze, den einzelnen Vorstellungsgebieten angehörende Gruppen von Verhältnissen etwa aufeinander zurückführt oder auseinander ableitet. Diese Gruppen können natürlich nach Zahl und Art der in ihnen enthaltenen Verhältnisse nur höchst ungleich, mitunter vielleicht sogar unvergleichbar sein, daher auch eine diesen Grundsätzen entsprechende Ästhetik in ihrem Plane und Ausbaue nur wenig Symmetrie und Korrespondenz verspricht. Die musikalische Gruppe z. B. läfst sich — von spielenden Analogien abgesehen — mit keiner anderen Gruppe in vollkommen genaue Übereinstimmung bringen; denn weder diskrete Stufen (Intervalle) im Allgemeinen, noch die specifischen Unterschiede der Oktave, Quinte, grofsen Terz, Sekunde u. s. w. im Besonderen finden sich in anderen Gebieten wieder, selbst nicht in dem verhältnismäfsig nächstliegenden Gebiete der Farben, und der musikalische Rhythmus ist ebenfalls weit entfernt davon, sich mit dem, was man etwa im Raume Rhythmus nennt, vollständig zu decken.

Die „elementaren oder ursprünglichen Formen“ ZIMMERMANNS dagegen sind Verhältnisse, die nicht durch den konkreten Vorstellungsinhalt ihrer Glieder bestimmt, sondern vielmehr von „den einfachsten Voraussetzungen, unter welchen Gefallen und Mifsfallen überhaupt stattfindet“ ausgehend a priori deduciert werden, also abstrakte, daher der unmittelbaren ästhetischen

konkreten Formalismus bezeichne ich nicht jene formalistische Richtung, die sich dem konkreten Idealismus so nähert, dafs sie auf dem Wege ist mit demselben ganz zusammenzufallen (a. a. O. 361), sondern einfach einen reinen Formalismus, der nur das Schöne statt in abstrakten, vielmehr in konkreten Verhältnissen findet, d. h. in solchen, die durch den konkreten Vorstellungsinhalt ihrer Verhältnisglieder specifisch bestimmt sind.

Beurteilung sich entziehende Verhältnisse, die sich nach Belieben eben so gut auf Töne, wie auf Farben, Maſse, Gestalten, Gedanken u. s. w. anwenden lassen, da durch sie „jeder Stoff, wenn er nur überhaupt Formen anzunehmen vermag, d. h. homogen ist, gefällt oder miſsfällt" („Allgemeine Ästhetik" S. 32, 36). Ihre Zahl aber ist eine beschränkte, es sind ihrer nur fünf: die Form des Groſsen, des Charakteristischen, des Einklanges, der Korrektheit und der Ausgleichung. Und diese fünf Formen kommen in jedem Vorstellungsgebiete, in jeder Kunstgattung, in jedem Bereiche der Natur und des Lebens sämtlich zur Erscheinung, bedingen somit auch ein vollendetes Ebenmaſs, eine durchgehende Gleichförmigkeit im ganzen Baue der ästhetischen Wissenschaft.

Die Geschichte der Ästhetik hat somit statt jener insgemein vorausgesetzten Identität vielmehr einen nicht geringen principiellen Abstand zwischen dem angedeuteten Entwurfe HERBARTs und dem ausgeführten Systeme ZIMMERMANNs zu verzeichnen.

17. (§§ 49—54). Erinnern wir uns hier nun auch dessen, was HERBART über das Verhältnis der ästhetischen Auffassung zur theoretischen sonst noch lehrt (s. §§ 7—12), so stellt sich der Genuſs des Schönen, welcher im letzten Grunde auf der unmittelbaren Erfassung eines Verhältnisses beruht, dessen Glieder zwar einzeln vorstellbar sind, aber im Augenblicke des Genusses vor der Vorstellung des Verhältnisses als solchen zurückweichen müssen, in die Mitte zwischen die theoretische Erkenntnis einerseits, welche die einzelnen Glieder für sich auffaſst, ohne auf ihr Verhältnis zu reflektieren, und die Empfindung des Angenehmen andererseits, welche wieder auf mehr oder weniger komplizierten Vorstellungsverhältnissen beruht, deren einzelne Glieder aber ganz und gar ununterscheidbar sind. Mit derartigen Untersuchungen hat sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts namentlich die Ästhetik der LEIBNIZ-WOLFFschen Schule gern befaſst. Als deren Vertreter in dieser Frage mag uns M. MENDELSSOHN gelten, welcher u. A. in seinen „Briefen über die Empfindungen" (1755) erklärt: „Die Wahrheit steht fest: Kein deutlicher, auch kein völlig dunkler Begriff verträgt sich mit dem Gefühle der Schönheit", und im Folgenden die Vorbereitung zum Genusse des Schönen also schildert: „Ich betrachte den Gegenstand des Ver-

gnügens, ich überdenke alle seine Teile, und bestrebe mich, sie deutlich zu fassen. Alsdann richte ich meine Aufmerksamkeit auf ihre allgemeine Beziehung, ich schwinge mich von den Teilen zum Ganzen. Die besondern deutlichen Begriffe weichen gleichsam wie in Schatten zurück. Sie wirken alle auf mich, allein sie wirken in einem solchen Ebenmaſse und Verhältnisse gegen einander, daſs nur das Ganze aus ihnen hervorstrahlt, und mein Überdenken hat mir die Mannigfaltigkeit nicht zerstreut, nur faſslicher gemacht“ (Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik, her. von M. Brasch. 1881. Bd. II. S. 21, 22). —

Hier, wo es sich nicht um die Psychologie, sondern um die Ästhetik Herbarts handelt, muſs von der Besprechung und Beurteilung seiner psychologischen Theorie des Angenehmen und Unangenehmen Umgang genommen werden.* Dagegen ist hier mit besonderem Nachdruck der Versuch zu verzeichnen, die Kluft zwischen dem Angenehmen und dem Schönen in einer Weise zu überbrücken, welche die unleugbare nahe Verwandtschaft dieser Begriffe genügend beachtet, ohne auf der andern Seite ihre eigentümliche Verschiedenheit zu übersehen oder gar beide, nach Art vieler Ästhetiker des 18. Jahrhunderts, zu konfundieren.** Es ist dies ein Gedanke, welcher auch die moderne empirische Ästhetik beschäftigt. Einerseits ist dieselbe bestrebt, das Sinnlich-Angenehme dort, wo es dem Kunstschönen dienstbar erscheint, der Sphäre des Ästhetischen so nahe als möglich zu rücken, mitunter sogar das Ästhetische aus dem Angenehmen heraus zu entwickeln;*** andererseits aber beweist sie selbst dort, wo diese beiden Gebiete entschieden auseinander gehalten werden, durch die groſsen Schwankungen in der Grenzbestimmung, daſs der Grund des

* Nur hindeuten will ich auf die principiellen Einwände, welche Fechner gegen Herbarts Theorie in seiner „Vorschule der Ästhetik“ erhoben hat (Bd. II. S. 271, 272; vgl. auch Bd. I. S. 8).

** Daſs Herbart selbst auf die „richtige Ahnung“ Eberhards hinweist, der nebst den Auffassungen des Guten und Wahren auch die des Angenehmen aus dem nämlichen Princip erklärt, wie die Auffassung des Schönen, welche Ahnung nur „mehr ins Licht zu setzen“ sei, wurde bereits in der Anmerkung zu § 1 bemerkt.

*** Vgl. z. B. M. Guyau: „Les problèmes de l'esthétique contemporaine,“ 1884; p. 55—86.

Unterschiedes wohl vielmehr im Subjektiven, in der Auffassung der Objekte, als in den Objekten selbst zu suchen sei.

Der von HERBART aufgestellten Hypothese, das Angenehme würde zum Ästhetischen werden, wenn es möglich wäre, die einzelnen Partialvorstellungen desselben gesondert aufzufassen, läfst sich gleichsam als ergänzende Gegenprobe folgende Erfahrung an die Seite stellen. Es gibt Menschen, — und sie bilden vielleicht die Mehrzahl derer, die Musik hören und sie lieben, — die wohl Rhythmen und Melodien zu erkennen, sie sogar nachzusingen vermögen, denen aber der Akkord in einen einheitlichen, angenehmen oder unangenehmen Gesamtklang zusammenfliefst, da ihnen die Fähigkeit zur Analyse der gleichzeitig gebotenen Vorstellungsgruppe, somit der Sinn für die specifisch musikalische Bedeutung des Akkordes fehlt. Und auch in anderen Kunstgebieten läfst sich beobachten, dafs ein grofser Teil des dargebotenen Schönen infolge von ungenügender Auffassung nicht als Ästhetisches, sondern als (sinnlich oder psychisch) Angenehmes genossen wird.

18. (§§ 55 — 61). Den wichtigen Unterschied zwischen dem ästhetischen und dem moralischen Urteile, und hiermit auch zwischen dem Schönen und Guten hat HERBART bei jeder Gelegenheit nachdrücklich genug betont und hervorgehoben. Zu den in §§ 55—58 citierten Stellen sei hier noch aus der „Encyklopädie“ Folgendes hinzugefügt: „Der ästhetische Wert der Charaktere schliefst zwar den moralischen in sich, allein er reicht viel weiter. Zuförderst treffen die praktischen Ideen den Charakter ursprünglich, und nicht erst so, wie das moralische Urteil, in Beziehung auf gefafste, entweder befolgte oder nicht befolgte Vorsätze. Die blofse Unschuld ist weder gut noch böse; aber sie kann im hohen Grade sittlich schön sein. Das beruht auf dem Unterschiede des ästhetischen und moralischen Urteils. Ein offenes, unverstelltes Betragen, Züge des Wohlwollens, gesunde Naturkraft, bereitwilige Auffassung und Beachtung des Rechten und Billigen, dies Alles entspricht ohne Weiteres den praktischen Ideen. Reife der Tugend, erprobtes Pflichtgefühl ist etwas Höheres; es bezeichnet den moralisch ausgebildeten Charakter. Von diesem und jenem wiederum verschieden ist das [in der äufseren Erscheinung des Menschen liegende — II. 76] decorum, woran der dramatischen Poesie eben so sehr als dem im wirk-

[illegible] Lebens hervortretenden Menschen gelegen sein muss" (II. 120). Und in einem mehr [illegible] Briefe an GRIEPENKERL sagt HERBART: „Die ästhetische Beurteilung im Gebiete des Sittlichen setzt ja an sich keinen Zweck, sondern aus ihr gehen die sittlichen Zwecke erst hervor. Und welche Zwecke? Ohne Zweifel die, welche zusammengenommen die Würde des Menschen ausmachen. Diese Würde . . . liegt im Charakter, also im festen, entschiedenen und zugleich richtigen Wollen" (ZILLER, „Herbartische Reliquien" 1871. S. 295).

Wie groß hierin der Einfluß der Engländer, namentlich HUTCHESONS auf HERBART gewesen ist, zeigt besonders eine Anmerkung in der von W. LEECHMAN verfaßten Vorrede zu HUTCHESONS posthumem Werke „A system of moral philosophy" (1755): „Es scheinen einige die Lehre unseres Verfassers so unrecht verstanden zu haben, dafs sie sich einbilden, er erfordere zur Tugend nichts weiter, als die Empfindung der sittlichen Schönheit und Häfslichkeit in Neigungen und Handlungen, welche auch selbst die lasterhaftesten Menschen noch in einem ansehnlichen Grade behalten können. Er hat vielmehr allemal behauptet, die Tugend bestehe in der Ausübung der Neigungen, und den daher fliefsenden Handlungen, welche der moralische Sinn empfiehlt und gebietet. Oder, um dieses auf eine andere Art auszudrücken, die Tugend liegt nicht in der blofsen Empfindung eines Wohlgefallens an gewissen Neigungen und Handlungen, sondern darinnen, dafs man dieser Empfindung gemäfs handelt" (Bd. I. S. 14 der deutschen Übersetzung von G. E. LESSING aus d. J. 1756).

Es ist also nichts weniger als ein Widerspruch in dem HERBARTschen Satze: „Nicht einmal die praktischen Ideen wirken allemal moralisch" (II. 79; § 56). Denn die praktischen Ideen sind an sich nur allgemein ästhetische Verhältnisse, und die „Allgemeine praktische Philosophie" HERBARTS ist nur jener Teil der allgemeinen Ästhetik, der zur Tugendlehre (der sittlichen Kunstlehre) die Vorbilder enthält (vgl. I. 51); schon ihr Titel zeigt an, dafs sie nicht die ganze praktische Philosophie ist, sondern nur ihr allgemeiner (synthetischer) Teil, der durch einen zweiten angewandten (analytischen) Teil zu ergänzen ist, von dem nach HERBARTS eigenen Worten die „Analytische Beleuchtung des Naturrechts und der Moral" „nur als eine kurze

Probe dessen, was sowohl analytisch als kritisch kann weiter ausgeführt werden", anzusehen ist (VIII. 221). Ob nun die fünf praktischen Ideen die ästhetischen Elemente des Sittlichen in der That vollkommen erschöpfen*, und ob der Anteil, den HERBART den theoretischen Wissenschaften, vor allem der Psychologie und Sociologie, an der angewandten praktischen Philosophie zugesteht, ein in jeder Beziehung genügender ist, dies zu untersuchen und zu unterscheiden, ist Sache der Geschichte der Ethik, liegt also ganz und gar aufserhalb des Programms dieser Schrift. Nur soviel sei hier noch bemerkt, dafs HERBART die Tugendlehre und die übrigen Kunstlehren zwar logisch koordiniert, jedoch bezüglich des Ausbaues derselben, und ganz besonders bezüglich der Beteiligung der theoretischen Wissenschaften an diesem Ausbau einen tiefgreifenden Unterschied zwischen ihnen voraussetzt. Dies zeigt z. B. schon die in der Anmerkung zu § 8 citierte Stelle (II. 351), wo die praktische Philosophie mit einem im ästhetischen Boden wurzelnden, aber mit seinen Zweigen in das Nachbargebiet der Psychologie hinüberragenden Baume, die übrigen Kunstlehren aber mit „mancherlei anderem kleineren Gewächs" verglichen werden.

Was aber den die allgemeine Ästhetik allerdings wesentlich berührenden Hauptsatz HERBARTS betrifft: „die Grundbegriffe der praktischen Philosophie sind ästhetisch," so müssen hier wenigstens einige der wichtigsten Stellen, worin HERBART jenen Satz verteidigt, als notwendige Ergänzung des Textes ihren Platz finden. Im „Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie" heifst es: „Die verschiedenen Gegenstände des unmittelbaren und willkürlosen Vorziehens und Verwerfens", nämlich das Angenehme, das Schöne, das Sittliche und das Rechtliche, „erlangen ein ganz verschiedenes Gewicht in der Schätzung des Menschen. Allein das darf die Wissenschaft nicht hindern, die Gleichartigkeit aller

* Selbst innerhalb der Schule HERBARTS herrschte nicht immer eine Meinung in betreff der Fünfzahl dieser Ideen. HARTENSTEIN hat z. B. die Idee der Vollkommenheit hinweggelassen, ZIMMERMANN nur die Idee des Wohlwollens als die specifisch ethische, die übrigen dagegen als allgemein ästhetische anerkannt (vgl. ZIMMERMANNS „Geschichte der Ästhetik" S. 780). SCHEIBERT und BALLAUF versuchten als sechste eine „Idee der Frömmigkeit" aufzustellen (Zeitschrift für exakte Philosophie, Bd. III. S. 233 ff.). Vgl. auch „LOTTS Kritik der HERBARTschen Ethik und HERBARTS Entgegnung." Her. von TH. VOGT. 1874.

dieser Gegenstände anzuerkennen“ (I. 128). Und schon in der „Allgemeinen Pädagogik“ (1806) sagt HERBART: „Es wird vielleicht nicht gar zu schwer sein, denjenigen meiner Zeitgenossen, welche . . . . . inne geworden sind, eine sittliche Entscheidung sei an sich weder ein Gefühl, noch eine theoretische Wahrheit, — ein günstiges Vorurteil für den Geschmack abzugewinnen, zumal wenn ich sie versichere, dafs, was ich sittlichen Geschmack nenne, nichts gemein hat mit dem Modegeschwätz unserer Tage, auch eben so wenig das Schöne und das Gute ineinander wirft, nach Art des stoischen Satzes: ὅτι μόνον ἀγαθὸν τὸ καλόν. Trage indes die sittliche Beurteilung jeden beliebigen Namen: — ein ruhig-klares, festes und bestimmtes **Urteilen** ist es auf jeden Fall, welches die Grundlage des Sittlichen im Menschen ausmachen mufs; wenn man nicht etwa statt der sittlichen Wärme einen ungestümen Eifer, oder eine kränkliche Sehnsucht will, welches Beides das Gute für einen Gegenstand der Begierde nimmt, und zum zweck- und zeitgemäfsen Handeln eins so tauglich ist als das andere. Nur aus der Menge und Mannigfaltigkeit der Veranlassungen zum sittlichen Urteil, — deren das Individuum schon in sich so viele findet, die mit geradem, aller abspringenden Scheu entwöhntem Blicke wollen aufgefafst sein, — deren aufserdem die Familie, der Umgang, endlich alles, was in die Sphäre des synthetischen sowohl als des analytischen Unterrichts fällt, einen unerschöpflichen Vorrat darbietet; — nur aus diesem Reichtum, welcher noch überdies einer geordneten, einer ergreifenden Darstellung fähig ist, — einer poetischen Konstruktion, wenn ich einen gewagten Ausdruck noch einmal brauchen darf; — kurz — nur aus der **ästhetischen Gewalt der moralischen Umsicht** — kann die reine, begierdenfreie, mit **Mut** und **Klugheit** vereinbarte Wärme fürs Gute hervorgehen, wodurch echte Sittlichkeit zum Charakter erstarkt“ (X. 123, 124). Haben aber schon die übrigen Grundsätze der Ästhetik HERBARTS Mifsverständnis und Opposition gefunden, „wie viel unbegreiflicher, ja viel schrecklicher und sündlicher mufs für den, der nicht scharf nachdenkt, die Ketzerei lauten: Die ganze praktische Philosophie, also Moral, Naturrecht, reines Staats- und Völkerrecht, seien Teile der Ästhetik, derselben Wissenschaft, die auch

von Opern und Komödien handelt" (XII. 217). In dem oben citierten Briefe an GRIEPENKERL macht HERBART auf „die falsche Meinung, alles Gefühl des Wohlgefallens sei sinnlich," als auf die Hauptquelle des Vorurteils aufmerksam, welches sich an der Zusammenstellung des Sittlichen und des Schönen in eine Klasse stöſst: „Wer vollends das Wort ästhetisch für sinnlich nimmt, also auch etwa das Kunsturteil über Tragödien und Komödien abhängig glaubt von deren Fähigkeit Weinen oder Lachen zu erregen, der wird nie begreifen, wie ästhetische Urteile die Principien der Sittlichkeit sein können" (ZILLER, a. a. O., S. 223, 224). Und im „Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie" erklärt er ganz bestimmt: „Eigentlich ist keine wahre Schönheit sinnlich, wenn gleich bei der Auffassung derselben sinnliche Empfindungen in vielen Fällen vorauszugehen und nachzufolgen pflegen" (I. 49). — Dazu vergleiche man etwa noch das, was HERBART auf die von BOUTERWEK in seiner „Ästhetik" vorgebrachten Einwürfe in dem neunten der „Briefe an H. Prof. GRIEPENKERL: Zur Lehre von der Freiheit des menschlichen Willens" entgegnet (IX. 375 ff.), sowie seine Verteidigung gegen den Recensenten der Jenaischen Litteraturzeitung in der 1814 verfaſsten Schrift: „Über meinen Streit mit der Modephilosophie dieser Zeit" (XII. 217 f.). —

Schlieſslich muſs noch eines Miſsverständnisses gedacht werden, welches durch die Stelle, an welcher es zu Tage tritt, geeignet erscheint, einen offenbaren Irrtum in die weitesten Kreise zu tragen. ED. V. HARTMANN sagt nämlich in seiner „deutschen Ästhetik seit KANT" (S. 269): „Ästhetik und Ethik haben nach HERBART die gleichen Musterbegriffe oder Ideen zur Grundlage, erstere aber stellt dieselben anschaulich dar, während letztere sie begrifflich bearbeitet oder logisch behandelt." Dies ist nun vollständig unrichtig. Wer die in der vorliegenden Schrift dargestellte Lehre HERBARTs ins Auge faſst, weiſs, daſs nach HERBART jedes Gebiet des Schönen seine besonderen, ihm eigentümlichen Elementarverhältnisse oder Musterbegriffe hat, und daſs daher Ästhetik und Ethik sich durch etwas ganz anderes unterscheiden, als durch die Art und Weise der Darstellung und Bearbeitung gleicher Musterbegriffe. Der Irrtum V. HARTMANNs ist augenscheinlich durch die falsche Auslegung folgender Stelle aus

dem „Lehrbuche zur Einleitung in die Philosophie“ veranlafst: „Die Poesie weicht in der Art, die sittlichen Elemente darzustellen, so äufsert weit ab von der Moral, welche die Begriffe als solche bearbeitet: dafs man ungeachtet der Gemeinschaft beider in Ansehung des Gebrauchs der praktischen Ideen, doch ihren Unterschied nicht weit zu suchen hat. Das Abstrakte ist das gerade Widerspiel der Poesie; sie sucht dagegen den Hörer in den Zustand des Anschauens zu versetzen; so dafs aus dem Anschauen sich das Empfinden entwickele, und zwar vorzüglich das Empfinden ästhetischer Verhältnisse, weil alle andere Empfindung zu unbestimmt und zu flüchtig ist, um einen sicheren Eindruck hervorzubringen“ (I. 147). Hier ist doch dem klaren Worlaute nach vom Unterschiede zwischen Poesie und Moral, also zwischen Kunst und Wissenschaft die Rede, und keineswegs vom Unterschiede zwischen Ästhetik und Ethik! Und dafs die Kunst, sofern sie das sittliche Leben des Menschen zum Gegenstande hat, anschaulicher, die wissenschaftliche Behandlung dieses Themas aber abstrakter ist, unterliegt wohl nicht dem geringsten Zweifel. Dafs ferner in der Sphäre der Poesie nebst den praktischen Ideen „noch eine Menge anderer, dem täglichen Leben, den Betrachtungen über menschliche Schicksale, den politischen und religiösen Vorstellungsarten, der gesamten Natur abgewonnener Verhältnisse“ vorkommt, sagt HERBART in eben demselben Paragraphen des „Lehrbuches,“ zu welchem die von HARTMANN mifsverstandene Stelle eine Anmerkung ist. Die Gegenüberstellung der abstrakten Wissenschaft (Ästhetik) und der anschaulichen Kunst ist aber — hinsichtlich der ersteren — offenbar nur relativ zu nehmen; denn dafs die Ästhetik sich durchaus nicht auf Operationen mit abstrakten Begriffen beschränkt, welche jede Auffassung anschaulicher ästhetischer Objekte ausschliefsen würde, spricht HERBART an zahlreichen Stellen in unzweideutigster Weise aus, und wurde dies auch schon in der Anmerkung zu §§ 13—17 hervorgehoben. Und dies gilt auch von der allgemeinen praktischen Philosophie im Besonderen, obgleich dieselbe im übrigen — nach HERBART — dem abstrakten Denken (z. B. der Deduktion der geschlossenen Fünfzahl der praktischen Ideen) mehr Spielraum zu gewähren scheint, als die meisten anderen ästhetischen Gebiete. Läfst er doch auch die

praktischen Ideen aus der ästhetischen Beurteilung von Willensverhältnissen entspringen und sagt gerade in Bezug auf diese Beurteilung: „Hier ist wirklich etwas, was man figürlich Anschauung nennen könnte. Nur geht es nicht der Untersuchung voran; sondern es ist das Werk der regelmäfsig geführten Untersuchung“ (IX. 377).

19. (§§ 63—65.) Der Inhalt dieser Paragraphen beweist — wie übrigens noch so manche andere, der Kunstlehre angehörende Aussprüche — dafs HERBART weit davon entfernt war, die Bedeutung des Gefühls für die Kunst zu unterschätzen oder gar zu leugnen. Er konstatiert im Gegenteile ausdrücklich, dafs „alle ästhetischen Gegenstände bei günstiger Gemütslage auf den Gemütszustand wirken“ (I. 132); aber er unterscheidet zugleich scharf die Gesamtwirkung des Schönen auf das Gemüt des Menschen von jenem Gefühl des Wohlgefallens und Mifsfallens, welches aus der Betrachtung ästhetischer Elementarverhältnisse entspringt und im ästhetischen Elementarurteile zur Anerkennung gelangt. Und nur von dem letzteren, nicht aber von der ersteren läfst sich die Ästhetik bei der Aufsuchung der Elemente des Schönen und Häfslichen leiten. Diese scharfe Unterscheidung ist zugleich eine Gewähr dafür, dafs der Formalismus im Sinne HERBARTS nicht auf eine platte Gefühlsästhetik hinausläuft. Denn eben sowenig, als Gefühl und Urteil ein und dasselbe sind, darf man auch die subjektive Wirkung des Schönen mit seiner objektiven Form (d. h. den betreffenden die Wirkung erst hervorbringenden Vorstellungsverhältnissen) verwechseln. Die Ästhetik aber ist zunächst die Wissenschaft von diesen Formen, nicht von jenen Gefühlen.

20. (§ 71.) Da die Ästhetik HERBARTS wohl nur in wenigen Punkten so arg mifsverstanden wird, wie in Bezug auf die Elemente des Poetisch-Schönen, so mufs das im Texte angedeutete hier wenigstens durch die folgende kleine, aber hoffentlich hinreichende Probe aus der grofsen Menge beweiskräftiger Stellen ergänzt werden. In den Aphorismen sagt HERBART: „Poesie, die reichste der Künste, ist zwar in ihrer Vollständigkeit eine Kunst der mehr oder minder gebundenen Rede; wobei durch Rhythmus und Klang der Sprache (auch ohne Gesang) Ersatz gegeben wird für den Verlust, den die Form der Gedanken leiden mufs, indem sie sich in den Faden der Rede verwandelt. Allein

auch ohne das Wort hat der Gedanke seine Schönheit, und diese ist's, welche das Poetische über das blofs Malerische und Musikalische erhebt.* Der Gegenstand der Poesie nun ist allemal der Mensch, oder das nach menschlicher Art aufgefafste; auch in der poetischen Landschaftsmalerei oder in religiöser Poesie" (I. 576, 577). Daher „hat die Poesie viel mehr Elemente der innern Wahrnehmung; Gemütsregungen sind ihr eigentliches Feld, die der Maler nur andeutet, der Musiker von den Vorstellungen bestimmter Objekte losreifst" (I. 584). In der „Encyklopädie" wird sodann der Weg näher bezeichnet, der zur Erkenntnis der Elemente des Poetisch-Schönen führen soll: „Zuvörderst wollen wir das ganze lyrische Element absondern; das, was den Dichter ehemals zum Sänger machte, der nicht etwa nach den Regeln unserer Tonkunst, sondern nach Art der Vögel sang, Empfindung ausströmend und mitteilend. Denn so mächtig auch der Strom des Lebens den gemütlichen Hörer ergreift, so ist doch dies nicht sowohl Kunst als Natur; die subjektiven Regungen des Mitgefühls liegen nicht im Gebiete des objektiven Schönen, welches mit Überlegung für jedermann und für alle Zeiten gültig hingestellt wird.** Mit dem Lyrischen zugleich mag nun auch alles, was an der Poesie nur Sprache ist, beseitigt werden, soviele wahrhaft ästhetische Elemente des Rhythmus, des Wohlklangs auch darin enthalten sind. Überdies wollen wir das Rhetorische oder Didak-

* Die entscheidenden Worte sind hier durch den Druck hervorgehoben.

** Wenn Herbart (I. 577) sagt: „das Schöne der lyrischen Poesie ist am schwersten bestimmt anzugeben," so meint er damit nicht die blofse äufsere Form des sprachlichen Ausdrucks; wie aus jener „Absonderung" des Lyrischen fälschlich geschlossen werden könnte, denn gleich darauf zählt er zu den vom Lyriker aufgebotenen (ästhetischen) Hilfsmitteln auch Metaphern und Gegensätze, also Gedankenverhältnisse, und setzt hinzu: „Wichtig ist ferner die Bewegung des Gefühls, sein Übergang in Sehnsucht, oder in bevorstehendes Handeln (man denke an Liebeslieder, an Kriegslieder, Tanzlieder u. s. w.)" Dafs hiermit die Bewegungsform des Gefühls als ästhetisches Element gemeint ist, wird aufserdem durch die Analogie mit der Musik bestätigt, welche nach Herbart Affekten, Leidenschaften, Stimmungen zeichnet. „Warum zeichnet? Ihre Zeichnung ist ihre Form." (I. 583).

tische ablösen; sein Wesen besteht darin, Überzeugung mitzuteilen, sowie das Lyrische die Empfindung mitteilt. Auf diese Weise haben wir alles abgesondert, was auf Sympathie kann zurückgeführt werden; es sei nun Sympathie der Überzeugung oder Empfindung. Was bleibt von der Poesie noch übrig? Nur das rein Objektive; das, was der Dichter mitteilen kann ohne sich mitzuteilen. Aber wir wollen ihn auch nicht zum Landschaftsmaler machen, darin kann er dem Pinsel, den er entbehrt nicht nachkommen. Also nur das rein Dramatische und Epische bleibt übrig. Auch noch den Unterschied zwischen beiden lassen wir hinweg; denn die Grundelemente des Schönen bleiben die nämlichen, ob nun die Begebenheiten als gegenwärtig oder als vergangen dargestellt werden . . . . . . Das Gemeinsame nun des Epischen und Dramatischen sind Charaktere, Handlungen und Situationen." Das Schöne der dramatischen Poesie liegt nun „teils in den Charakteren, teils in der Handlung, teils in den Situationen, und der Versuch, eins aufs andre zurückzuführen, ist vergeblich" (II. 117—119). Und dafs sich nach HERBART in der Poesie die sittlichen Ideen wiederfinden, dafs der ästhetische Wert der Charaktere den moralischen in sich schliefst, ist auch bekannt. Endlich mag noch hinzugefügt werden, dafs HERBART das Drama und das Epos entschieden bevorzugte gegenüber der Lyrik, also der im landläufigen Sinne ohne Zweifel formalsten Dichtungsart, sowie dafs er die Romane WALTER SCOTTS, trotz ihrer Prosa, ganz besonders hoch hielt (vgl. u. a. VI. 375).

Angesichts solcher Zeugnisse sollte man jede Mifsdeutung der Ansichten HERBARTS über das Wesen der Poesie für unmöglich halten. Und trotzdem finden sich geradezu unbegreifliche Dinge sogar in historischen Werken, von denen doch am ehesten objektive Treue der Darstellung zu erwarten wäre. SCHASLER z. B. erwähnt zwar, das wahrhaft objektive Schöne beruhe (nach HERBART) nur „in Ton-, Farben-, Linien-, Flächen-, oder Gedanken-, Gesinnungs- und Willensverhältnissen" („Geschichte der Ästhetik," S. 1098); aber dies hindert ihn nicht im geringsten, bald darauf von dem Wesen der Poesie zu behaupten, dafs das „Ästhetische in ihr (für HERBART) nur im Metrum und im Reim liegen kann"! Dieser Formalismus wäre

allerdings ein sehr „bornierter" — allein er hat mit der wirklichen Lehre HERBARTs nichts zu schaffen, man findet ihn auch nicht in den Schriften dieses Philosophen, sondern nur in dem Geschichtswerk SCHASLERs (S. 1101).

21. (§ 74.) HERBART hat sich in den verschiedensten Schriften oft genug veranlafst gefunden, das Wesen der Ästhetik, ihr Verhältnis zu den übrigen philosophischen Wissenschaften, die Bedingungen, den Ausgangspunkt, die einzuschlagende Richtung ihrer Forschung mehr oder weniger ausführlich zu erörtern. Aus diesen Erörterungen hat nun die vorliegende Schrift das mitunter zwar etwas knappe, im Ganzen und Grofsen aber doch genügende Material zur authentischen Darstellung der Lehre HERBARTs von der Aufgabe, der Methode und den Principien der Ästhetik, also zur Entwicklung des Programms derselben im HERBARTschen Sinne, geschöpft. Was nun jenseits dieses blofsen Programms ist, und vielmehr schon der wirklichen Durchführung desselben angehört, würde auch die dieser Schrift gesteckten Grenzen überschreiten. Dies gilt vor allem von der Aufstellung der ästhetischen Elementarverhältnisse selbst, in welchem Punkte überdies das in den Schriften HERBARTs enthaltene Material viel zu ungleichförmig, lückenhaft und meist nur ganz beiläufig behandelt erscheint, um eine nur halbwegs befriedigende Darstellung dieser wichtigen Partie zu gestatten. HERBART war sich dessen auch vollauf bewufst, hierin blofse Fingerzeige und Andeutungeu gegeben zu haben, und erwartete die geforderte Aufstellung namentlich der Elemente des Räumlich- und des Poetisch-Schönen erst von einer fernen Zukunft (vgl. den Schlufs des § 70).

Nur auf einem einzigen Gebiete hat er selbst die ästhetischen Elemente, seiner Meinung nach vollständig erschöpfend, aufgezeigt: die sittlichen Ideen in der praktischen Philosophie. Dafs er in seinen Schriften zur Tonlehre die einzigen „mit beinahe vollkommener Sicherheit bestimmten und anerkannten" Elementarverhältnisse, nämlich die musikalischen Intervalle aufzählt, versteht sich allerdings von selbst; aber seine ästhetischen Bemerkungen über Intervalle, Akkorde und Tonschritte bilden doch nur eine nebensächliche, spärliche Beigabe zu den ausführlichen psychologischen Untersuchungen. Das, was HERBART sodann über die ästhetischen Elemente des Rhythmus, oder gar der Farben und

Gestalten vorbringt, sind gleichfalls nur gelegentliche, meist durch psychologische Fragen angeregte Andeutungen, bei denen von einer wirklichen Aufzählung der Elemente des Schönen natürlich gar nicht die Rede sein kann. Verhältnismäfsig am ausführlichsten behandelt HERBART das Poetisch-Schöne, namentlich im Drama und Epos; aber auch da gelangt er so gut wie gar nicht zu den einzelnen gefallenden oder misfallenden Verhältnissen selbst, sondern begnügt sich hauptsächlich damit, Charaktere, Handlung und Situationen als Träger derselben zu bezeichnen und sie hier und da mit dem Schönen anderer Gebiete, besonders gerne mit dem Stimmcharakter, der Melodie und der Harmonie in der polyphonen Musik, zu vergleichen.

Was nun die elementaren Verhältnisse anlangt, welche sich nicht auf ein einzelnes Gebiet des Schönen beschränken, sondern in weiteren Sphären, mitunter im ganzen Umkreise des Ästhetischen vorfinden (vgl. die Anmerkung zu §§ 41—43, S. 114), so hat HERBART auch die ästhetische Wertschätzung der Gröfse hierher gerechnet, welche sich im Sittlichen als die praktische Idee der Vollkommenheit darstellt. „Die Vollkommenheit ist blofs formal, und in ihre Form pafst jede Materie, die des Mehr oder Minder fähig ist" (VIII. 40). „Denn das Grofse gefällt neben dem Kleinen, das Starke neben dem Schwachen, nicht blofs da, wo von Grofsherzigkeit und Engherzigkeit zu reden ist, sondern auch im Sinnlichen, bis hinauf zu dem, was als erhaben gelobt wird. Wie Alexander, Cäsar, Napoleon bewundert werden, so redet man auch von majestätischen Gebirgen, Vulkanen u. s. w., wobei noch zu bemerken, dafs zwar die erste Auffassung von Affekten begleitet zu sein pflegt, dafs aber nach dem Aufhören des Affekts, bei wiederkehrendem Gleichmute, das ästhetische Urteil zurückbleibt" (II. 78). Die Gröfsenverhältnisse gehören eben selbst zu den Elementen des Schönen, und die Beurteilung nach der Gröfse ist den Menschen nur zu geläufig (V. 73; VIII. 37). Selbstverständlich läfst sich, von diesem Standpunkte aus betrachtet, das, was in der praktischen Philosophie über die Idee der Vollkommenheit gesagt ist (VIII. 37—40), mutatis mutandis, im ganzen Bereiche des Ästhetischen geltend machen.*

* Vgl. übrigens die kritischen Bemerkungen in meiner Schrift: „Über die Bedeutung der praktischen Ideen HERBARTS für die allgemeine Ästhetik," S. 21—25.

Wenn nun HERBART behufs Würdigung des innern Kunstwertes eines Werkes die Apperception „insofern, als sie nicht wesentlich die Auffassung bedingt“ beiseite gesetzt haben will, ist damit implicite ausgesprochen, dafs es auch noch eine notwendige, die Auffassung des Kunstwerkes wesentlich bedingende Apperception gebe, welche dort, wo es sich um den innern Kunstwert handelt, in Rechnung gezogen werden mufs. Aber diese notwendige Apperception, zunächst allerdings die auf ihr beruhende Ähnlichkeit des Bildes und Wahrheit des Ausdrucks hat nach HERBART nicht die allgemeine Ästhetik zu erwägen, die sich blofs mit den specifisch ästhetischen Verhältnissen beschäftigt, sondern die Kunstlehre als angewandte Ästhetik, für welche die Treue der Nachahmung u. s. w. gewifs ein eben so wichtiges Kunsterfordernis ist, wie etwa der passende Stoff des Kunstwerkes (als Materiale wie als Inhalt), und die entsprechende stilvolle Behandlung desselben. Gelegentlich einer Besprechung der BOUTERWEKschen „Ästhetik“ (in der Recension über ein solches Werk von WEISSE) gibt HERBART in der That seine Zustimmung zu der „wichtigen Unterscheidung zwischen der inneren Harmonie und dem Ausdruck,* dergestalt, dafs die innere Harmonie optische, plastische, akustische, rein geistige, eigentlich die wahren Elemente des Schönen in sich fassen, der Ausdruck aber der Trockenheit und Kälte wahren soll, deren man (ob mit Recht oder Unrecht) die strenge und reine Schönheit beschuldigt“, sowie dazu, dafs die besonderen Elemente des Kunstschönen, Wahrheit, Leichtigkeit, Neuheit u. s. w. „sehr verständig von den eigentlichen Elementen des Schönen selbst gesondert sind“ (XII. 741).

* In der ersten Ausgabe der BOUTERWEKschen Ästhetik vom J. 1807 (die umgearbeitete zweite, die HERBART im Sinne hatte, ist mir nicht zur Hand) heifst es S. 69: „Vollkommene Schönheit vereinigt in sich eine schöne Form, d. h. einen schönen Inbegriff reiner Verhältnisse, mit einem mehr oder weniger bestimmten Ausdruck interessanter Gefühle und Gedanken.“ Der Ausdruck gehört eben nur zur Schönheit im weiteren Sinne des Wortes, die Form ist die eigentliche Schönheit. Eines läfst sich aber nicht auf das andere zurückführen.

Herbart kann daher unter „Ästhetik“ nur die angewandte, die Kunstlehre gemeint haben, wenn er in der 2. Auflage seines „Lehrbuchs“ (gleichsam frühere Aussprüche präcisierend) sagt, man müsse „das Princip der Nachahmung in der Ästhetik zwar nicht ganz verwerfen, aber unterordnen“ (I. 170). Die Unterordnung der Nachahmung und des Ausdruckes unter die Regel der Schönheit (in welcher er eben das höchste Kunstprincip erblickt) führt aber zum Idealen (I. 583). „Immerhin mag der Künstler nachahmen, nur soll er sich darin nicht gefallen“ (IX. 385); d. h. er soll die Nachahmung nicht für das höchste und letzte Ziel der Kunst nehmen.* Innerhalb der durch die Rücksicht auf die Schönheit vorgeschriebenen Grenzen kann dann Herbart von der epischen Handlung sehr wohl als ihre „erste Tugend: Wahrheit (im ästhetischen Sinne) und Klarheit“ verlangen (I. 588), und im Namen dieser Wahrheit die Forderung an das Epos stellen: „Auch gemeine Charaktere müssen in die Handlung eingreifen; das Bild des Lebens darf nicht einseitig beschränkt werden; man mufs ganz hineinschauen“ (I. 587). Unter „Wahrheit im ästhetischen Sinne“ aber ist offenbar jene Wahrheit zu verstehen, die auf der zur Auffassung des Schönen unbedingt notwendigen, daher unentbehrlichen und dem Kunstwerke wesentlichen Apperception beruht. Wir erinnern uns der oben citierten Stelle (I. 170), wo Herbart von Studien der Anatomie und des psychischen Mechanismus spricht, und schliefsen daran einige Worte aus der „Encyklopädie“: „Zur Poesie bringt jeder die bekannte Sprache mit, aber auch die bekannten Verhältnisse des Lebens, Kenntnis der Gemütslagen, Anschauungen der Naturdinge u. s. w. Selbst die Bildsäule und das Gemälde würden unverstanden bleiben, wenn nicht das Geberdenspiel und der gesamte Ausdruck des Geistes im Leibe einem jeden durch die tägliche Erfahrung geläufig wäre. In jedes Kunstwerk ohne Ausnahme mufs Unzähliges hineingedacht werden; seine Wirkung kommt beim

* Und in diesem Sinne gedeutet, läfst sich auch die Stelle in den Aphorismen: der Künstler solle die Natur nicht nachahmen (I. 570) in Einklang bringen mit allen den übrigen Aussprüchen Herbarts.

Beschauer weit mehr von innen heraus, als von aufsen hinein" (II. 108, 109).

Von dem konsequenten Formalismus HUTCHESONs, welcher in der Treue der Nachahmung, als der Übereinstimmung der Kopie mit dem Urbilde, ein ästhetisches Verhältnis erblickt, auf dem die relative Schönheit beruht,* ist also HERBART abgewichen und hat sich den Ästhetikern angeschlossen, welche die Wahrheit aufserhalb des ästhetischen Gebietes verlegen und in der Kunstlehre theoretisch neben die Schönheit stellen, praktisch aber derselben unterordnen. Von mafsgebendem Einflufs auf HERBART mag hier besonders SCHILLER gewesen sein. In den bereits citierten Fragmenten der ästhetischen Vorlesungen (her. v. BOXBERGER) heifst es z. B.: „Jede Kunstschönheit erfordert, als Nachahmung der Natur, Wahrheit . . . . . Unerläfsliche Bedingen der schönen Darstellung sind Wahrheit und Fehlerlosigkeit (Korrektheit). Diese schliefst aber die Schönheit selbst noch nicht ein" (S. 1). „Die Kunst überhaupt hat den Zweck der Wahrheit oder Vollkommenheit . . . . . Die schöne Kunst führt diesen Zweck noch überdies mit Schönheit und Geschmack aus" (S. 8). „Vereinigung der Wahrheit mit der Schönheit, des innern Gehalts mit dem Reiz der Form, ist das Erfordernis wahrer Vollkommenheit" (S. 25). Man sieht, dafs HERBART, wenn er die Wahrheit zwar nicht als Element des Schönen, aber doch als Kunsterfordernis gelten lassen wollte, sich ganz wohl auf SCHILLER berufen durfte. Bestärkt wurde er in dieser Ansicht schliefslich durch seine unüberwindliche Abneigung gegen die eben aufkommende idealistische Ästhetik. Deren Princip, das Schöne der Erscheinungswelt sei nur ein zeitliches Abbild der Idee (SCHELLING), kann vom streng formalistischen Standpunkte, wie schon HUTCHESON angedeutet hat, nicht anders gefafst werden, denn als Einklang zwischen Abbild und Urbild, also in derselben Weise, wie das Wahre der Naturnachahmung. Nimmt

* Vgl. damit u. a. auch KANTS Unterscheidung der freien und der anhängenden Schönheit, deren Beurteilung aber nicht mehr ein reines Geschmacksurteil ist, obgleich andererseits wieder das Ideal der Schönheit nicht im Gebiete der freien, sondern in jenem der anhängenden Schönheit zu suchen ist.

